



NGR

**New German
Review**

A Journal of Germanic Studies

**Vol. 20 : 2004-2005
Celebrating Twenty Years of NGR**



New German Review

A Journal of Germanic Studies

Volume 20
2004 - 2005



Pedro Tivadar. 2005. Photograph.



New German Review

Volume 20, 2004 - 2005

Executive Editors

Victor Fusilero

Corina Lacatus

Assistant Editors

Jonathan Jones

Andrea Kindler

Alina Romo

Editorial Board

Eric Kristensson

Eva Schmidt

Charlton Payne

Cover Art

Pedro Tivadar

New German Review is published by graduate students of the Department of Germanic Languages at UCLA. Views expressed in the journal are not necessarily those of the Editors, the Department of Germanic Languages, or the Regents of the University of California. Subscription rates are \$8.00 for individuals, \$14.00 for institutions. Please make checks payable to Regents-UC. Manuscripts should be prepared in accordance with the 2003 *MLA Handbook* Sixth Edition (parenthetical documentation) and should not exceed 20 typed pages at approximately 250 words per page, including documentation. Please direct inquiries regarding orders, subscriptions, submissions, and advertising information to:

New German Review
Department of Germanic Languages
212 Royce Hall, Box 951539
University of California, Los Angeles
CA 90095-1539
ngr@humnet.ucla.edu

Printed by DeHART Printing Services, 3265 Scott Blvd, Santa Clara, CA 95054
Funding provided by the UCLA Graduate Students' Association and the UCLA Department of Germanic Languages
ISSN 0889-0145

Copyright (c) 2005 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.

Table of Contents

Foreword

1985-2005: Twenty Years of <i>New German Review</i>	
HANS WAGENER.....	7

Articles

Sein im Untergang: Rainer Maria Rilkes Schreibblockade und seine letzten poetologischen Dichtungen	
GERHARD OBERLIN.....	8

A Tiger's Leap into the Past: On the Unhistorical, the Historical and the Suprahistorical in Walter Benjamin's <i>Theses on the Philosophy of History</i>	
KARSTEN PIEP.....	41

Physician or Svengali? Sigmund Freud and Arthur Schnitzler on the Ethics of Hypnotic Therapy	
ANNE STILES.....	60

Das Spiel als Inbegriff des Menschen? Kritik an einer konservativen Schiller-Rezeption	
CLEMENS STEPINA.....	74

Psychiatric Philosophy in Nietzsche's <i>Der Fall Wagner</i> and <i>Nietzsche contra Wagner</i>	
JAMES KENNAWAY.....	84

A Lamentable Conquest? Intertextual Disparagement of the Heroic Ideal for the Didactic Ideal of Sainthood in <i>Willehalm</i>	
KARINA MARIE ASH.....	96

Behind the German Narrative of Guilt: Two Perspectives	
JAROSLAVA GAJDOSOVA.....	120

Art and Modern Malaise in Keller's <i>Der grüne Heinrich</i> MARTIN POTTER.....	135
“Ich hätte sie geliebt”: Probleme der allegorischen Darstellung in Leonhard Franks “Deutsche Novelle” NINA SYLVESTER.....	145
Macht und “Ohn”-Macht der König von Spanien in Friedrich Schillers dramatischem Gedicht <i>Don Carlos, Infant von Spanien</i> CHRISTINA WEGEL.....	160
Saamische Literatur durch ihre Schriftstellerinnen gesehen JOHANNA DOMOKOS.....	171
Die Berliner Republik als Mahagonny ALEXANDRA LUDEWIG.....	183

Book Reviews

Elena Agazzi. <i>Erinnerte und rekonstruierte Geschichte</i> . Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. ALFONSINA SCARINZI.....	202
Christiane Kuchler Williams. <i>Erotische Paradiese: Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert</i> . [Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa. Bd. 10]. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004. YOMB MAY.....	205
CONTRIBUTORS.....	209

PREFACE

1985-2005: *Twenty Years of New German Review*

Hans Wagener

Acting Chair

UCLA Department of Germanic Languages

The first issue of the *New German Review: A Journal of Germanic Studies* appeared in 1985. An exceptionally active group of graduate students at the Department of Germanic Languages, UCLA had decided to try their hand at editing and publishing what first looked like a graduate journal for the graduate students of the Department. In the course of its twenty years in existence, the journal has developed into a very well-edited, professional journal. The mere increase in size is testimony to its success: Whereas the first issue had only 76 pages with a total of six articles, the current one has over 200 with twelve articles and several book reviews. The journal has become a journal for graduate students from various departments at multiple universities in the United States and abroad. Greater professionalism is evident in the fact that from the second issue on book reviews were included. Furthermore, the journal has featured interviews with important German writers who visited UCLA: Christoph Hein (vol. 3) Martin Walser (vol. 4), Wolf Biermann (vol. 9), Irina Liebmann and Matthias Politycki (vol. 12) as well as Marcel Beyer (vol. 13). Volume 19 constitutes a Festschrift for UCLA's Professor Ehrhard Bahr. Many of the papers presented were delivered by former students of his in honor of his retirement in 2004.

I would like to thank our former and current graduate students for devoting their time and energy to this venture. I congratulate them for having created a truly professional journal.

Sein im Untergang:
Rainer Maria Rilkes Schreibblockade
und seine letzten poetologischen
Dichtungen

Gerhard Oberlin

*“denk: es erhält sich der Held, selbst der
Untergang war ihm nur ein Vorwand,
zu sein: seine letzte Geburt.”*
Rilke, “Erste Duineser Elegie” (*Werke* II 202)

Wohl jede künstlerische Arbeit ist eine Selbstbehandlung und entspringt einem narzisstischen Heilungswunsch. Für das Werk Rainer Maria Rilkes gilt das ebenso wie für die Werke Georg Büchners oder Thomas Manns. Es ist ein Kosmos für sich, die autonome Sprachwelt eines melancholischen Ingeniums, das sich explizieren, sich finden, sich bespiegeln will. Das Terrain des “Säglichen” umfasst grundsätzlich das ganze, in der C.G. Jung’schen Definition welthaltige, Selbst. Die Zonen des Ich-Bewusstseins darin sind schmal. Aber gerade der sprachschöpferische Künstler lotet Bereiche aus, die ihm fremd und unbekannt, dennoch ‘wahr’ erscheinen, und er wird bestrebt sein, noch größere Flächen und noch tiefere Tiefen zu vermessen, um den Ozean der—wiederum welthaltigen—Psyche zu kartographieren. Das lebenslange Streben nach dem narzisstischen Gleichgewicht vorausgesetzt, ist alle künstlerische Produktion letztlich nichts anderem gewidmet als der Herstellung des Selbstgefühls, ja man könnte sagen: Kunst *ist* Selbst-Produktion.

Dabei geht es nicht etwa um Selbsterkenntnis im Sinne einer verstehenden Objektivierung. Gerade bei einem narzisstischen Persönlichkeitsprofil, wie es bei Rilke unübersehbar ist, überwiegt, unter Vorzeichen kreativer Sublimierungszwänge, der Wunsch, sich im Medium der psychischen Konflikt- oder allgemein: Konstellationsdarstellung wiederzufinden. Das dabei zu substituierende Selbstgefühl soll ein identifikatorisches Integral über alle inneren Spannungen und Paradoxien bilden und dadurch eine freudvolle Daseinsgewissheit ermöglichen. Seelische Spaltungs- oder Ambivalenzkonflikte im Bereich der

narzisstischen Pathologien mit ihrer Ätiologie entlang der biografischen Zeitachse vom frühesten Lebensalter, ja sogar intrauterinen Stadium an haben unzugängliche oder besonders schwer zugängliche intrapsychische Wurzeln und bringen obendrein Tabus zur Tarnung, Um- oder Gesunderdeutung hervor bzw. rufen sie aus der kulturellen Umwelt ab, die festlegt, was als 'normal' zu gelten hat. Dies erschwert vor allem auch den sprachkünstlerischen Zugang zum Unbewussten, setzt sich die 'Norm' doch in der Sprache ab, wo sie durch Einschränkung der innovativen Ausdruckskraft die heuristische Hervorbringungsleistung und damit auch den Spiegelungseffekt schmälern kann. Das ist desto gravierender, als zur künstlerischen Gestaltung konfliktreicher Seelenlagen in der Regel kein spezialistisches Psychologiewissen, so überhaupt vorhanden, nutzbar gemacht werden kann, so dass der Künstler in jedem Fall auf sein Intuitionswissen—Rilke spricht von seinem "eingeborenen Wissen" (Briefwechsel 98f.)—angewiesen ist. So paradox es klingen mag: "Wirkliche Kunst—so sagt auch Freud—beginnt mit der Verhüllung des Unbewußten" (Mitscherlich-Nielsen 79). In diesem Sinne befindet Rilke über die Prosa Paul Valéry's, sie sei "gerade dort am klarsten, wo sie das Geheime aufweist, das offene Geheimnis, das geheim ist seiner Natur nach und also weder imstande, sich zu verbergen, noch sich selbst zu erläutern" (Briefwechsel 495). An anderer Stelle schreibt er: "Im übrigen gehört es zu den ursprünglichen Neigungen meiner Anlage, das Geheimnis *als solches* aufzunehmen, nicht als ein zu Entlarvendes, sondern als das Geheimnis, das *so* bis in sein Innerstes, und überall, geheim ist..." (Briefe VI 282f.). Rilke teilt hier die Meinung Thomas Manns, der den Dichter in ausdrücklicher Gegenfunktion zur Psychologie als "Schützer des Mythos" bezeichnet und konstatiert: "Die Kunst wird unmöglich, wenn sie durchschaut ist" (zit. n. Wysling 224).

Gerade dieser 1875 in Prag geborene Autor ist sein Leben lang zu einer Sprache unterwegs, die für den Vorstoß in die Welt des individuell und kollektiv Unbewussten Pionierarbeit leisten kann. Ähnlich wie Kafka den Aktionsraum seiner Geschichten braucht—"Kafka war ein Autobiograph wie Rilke" (Mitscherlich-Nielsen 62)—, muss er eine symbolische Arena schaffen, in der die seelischen und kulturellen Konflikte, die es darzustellen gilt, sich ausagieren können, zumindest aber beschauen lassen. Dieser Raum wird ihm die Poesie, und es lässt sich verfolgen, wie er gefunden, umhegt, eingerichtet, immer wieder verteidigt und manchmal auch verloren wird, einmal sogar über ein Jahrzehnt lang.

Es handelt sich ja wirklich oft um das Schwierigste,
in einem »Grenzstreif« des eben noch Sagbaren
Belegene, manchmal ringe ich selbst um den Sinn, der
sich meiner bedient hat, um sich menschlich durch-
zusetzen, und das Licht einzelner Stellen besitze auch
ich nur in einzelnen begnadeten Augenblicken.
(Briefe Sizzo 66f.)

„Der Trieb zur Kunst“, schreibt Rilke im Jahr seines Todes, „ist ja nichts als eine fortwährende Neigung, die Konflikte auszugleichen, die unser, aus so verschiedenartigen oft widerstehenden Elementen sich immer neu bildendes »Ich« gefährden und spannen“ (Briefe Sizzo 111f.). Stets ging es ihm darum, „einen heileren Zustand in der Mitte des eigenen Wesens zu gewinnen“ (Briefe VI 48).

Auf Modelle kann Rilke bei dieser „Selbstbehandlung“ (Briefe IV 169f.), wie er seine künstlerische Arbeit nennt, nicht zurückgreifen, so wenig er sich, bei aller—überwiegend durch Dritte vermittelten—Kenntnisnahme, der noch revolutionär-jungen Psychoanalyse zur Klärung und gegebenenfalls Heilung seiner narzisstischen Neuroseleiden anvertrauen möchte. Am 24. Januar 1912 schreibt er an den für eine Analyse optierenden Arzt Emil von Gebattel: „So viel, wie ich mich kenne, schien mir sicher, daß wenn man mir meine Teufel austriebe auch meinem Engel ein kleiner, ein ganz kleiner (sagen wir) Schrecken geschehe,—und—fühlen Sie—gerade darauf darf ich es auf keinen Preis ankommen lassen“ (Briefe IV 182f). Am gleichen Tag schreibt er an Lou Andreas-Salomé:

Ich weiß jetzt, daß die Analyse für mich nur Sinn hätte, wenn der merkwürdige Hintergedanke nicht mehr zu schreiben, den ich mir während der Beendigung des Malte öfters als eine Art von Erleichterung vor die Nase hängte, mir wirklich ernst wäre. Dann dürfte man sich die Teufel austreiben lassen (...) und gehen die Engel möglicherweise mit aus, so müßte man auch das als Vereinfachung auffassen und sich sagen, daß sie ja in jenem neuen Beruf (welchem?) sicher nicht in Verwendung kämen. (Briefe IV 180f.)

In jenem Brief an Gräfin Sizzo vom 9. Mai 1926 heißt es:

Wärs noch eine mit einer ausdrücklichen lateinischen Überschrift zu bezeichnende Krankheit, so dürfte der ärztliche Fachmann ruhig mit mir wirtschaften; ihn in das vielfältige halb physische, halb psychische Verhängnis eingreifen zu lassen, aus dem meine

Bedrängnisse hervorgehen, ist schwer und ist gewagt, denn alles, worunter ich leide, ist eine Aufgabe an mich selbst, so rein und genau meiner eigenen Arbeit und Lösung zugebracht, daß ich fast Beschämung empfinde und etwas wie schlechtes Gewissen, wenn ich den Arzt ins Mittel ziehe. (Briefe Sizzo 111f.)

Vor diesem Hintergrund wird unmittelbar verständlich, weshalb Rilke selbst noch als Verfasser der *Duineser Elegien* trotz stilistischer Klassizität nichts von einem Klassiker haben konnte. Nicht nur fehlte ihm dazu das Baumeisterliche, die Pose des Stilbildners und Weltarchitekten; es fehlte ihm auch das homogene, unspaltbare Material. Sein künstlerischer Typus, seine ganze Zeitgenossenschaft, sein ästhetisches Arbeitsverfahren weist, wie es in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* heißt, in "die Zeit der anderen Auslegung", wenn "kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn ... wie Wolken sich auflösen [wird]" (Werke III 490). Damit ist ein Weg eingeschlagen, der die esoterische Neuschöpfung der Welt im Sinne einer creatio ex nihilo zur unfreiwilligen Sisypheaufgabe macht. "Aber bei mir ist es anders", schreibt er am 10. Dezember 1903 an Lou Andreas-Salomé, "gegen alles Ererbte muß ich feindselig sein und mein Erworbenes ist so gering; ich bin fast ohne Kultur" (Briefe I 120f.).

Sibylle Becker-Grüll, die als erste die Ergebnisse der jüngeren Narzissmusforschung in den Siebzigerjahren für die Rilke-Interpretation resümierte und exemplarisch auf die "Vokabeln seiner Not" (Briefe VI 320) anwandte, nimmt zurecht an, "daß die Ablehnung der überlieferten Welt der Väter und Mütter eine verstärkte Ausrichtung auf die eigene ungeordnete Phantasiewelt zur Folge hat und die Gestaltungskraft sich vor allem an der Artikulation dieses 'eingeborenen Wissens' erprobt. Dies wäre eine zusätzliche Erklärung für die Kühnheit der Rilkeschen Wortschöpfungen, sein zeitweiliges Verstummen und sein ständiges Ringen um Ausdruck" (Becker-Grüll 25). Der souveräne Weltdeuter, Herders "Sänger, der vom Olymp kommt" und "Schöpfer eines Volkes um sich" (zit. n. Wysling 20) gehört unter den Bedingungen seelischer Abhängigkeit endgültig der Vergangenheit an. Dem Dichter, nun Zeit- und Leidensgenosse par excellence, bleibt nichts anderes übrig, als—möglichst nüchtern—um sich selbst zu kreisen, statt eine Welt aus Klagebausteinen zu schaffen, die ihm den gesuchten Seinsgrund nicht bieten kann noch seine eigene seelische Not präzise genug vor Augen führt, geschweige denn lindern hilft. Nach Lutz Walther, der diese "selbstreferentielle

Daseinshaltung" als Derivat der Melancholie beschreibt, "verdeutlicht ... die melancholische Selbsterfahrung, die beispielsweise in den Dichtungen von Gottfried Benn, Rainer Maria Rilke oder Georg Trakl zum Ausdruck kommt, ein zur reflexiven Schau gewandeltes Leiden am Dasein" (Walther 25). Wenn auch für Rilke die Klage (wie die Verzweiflung) das zentrale Medium dichterischer Initiation und als solches unabdingbare Voraussetzung seines Schaffens ist, so muss sie doch überwunden werden und, wie das Ineinander von elegischem und hymnischem Gestus in den *Elegien* ästhetisch exemplifiziert, zum "Rühmen" führen. Ob man deshalb im Sinne der biblischen Offenbarungsdialektik von Rilke als "Apokalypse-Dichter" sprechen kann (Koch 171), lasse ich dahingestellt.

Nietzsche hatte in dem zuerst bewunderten, dann vernichtend kritisierten Richard Wagner den "Proteus-Charakter der Degenerescenz" und "modernen Künstler par excellence" ausgemacht, "weil nichts moderner ist als diese Gesamterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie" (Nietzsche VIII 18). Den Künstler in seiner Sonderform des "Artisten" ordnete er im *Willen zur Macht* dem "Neurotisch-Psychiatrischen" zu (Nietzsche XV 416f.) und sah seine Arbeit als Bestreben, die Krankheit zu überwinden. In der kompensatorischen Selbstbespiegelung erreicht auch Rilke in seiner Kunst die für ihn höchste und einzige Form der Selbstgewissheit, die er als temporäre Seinsgewissheit verzeichnen kann. "Das Kunstwerk ist Ausgleich, Gleichgewicht, Beruhigung", hält der Autor 1902 fest (SW V 606).

Nicht umsonst im Bild der "Fontäne", das für Rilke den geglückten Augenblick des Selbst-Besitzes innerhalb der hochprekären narzisstischen Daseinsform symbolisiert—"c'est la tienne, / fontaine, qui en toi-même retombes" (SW II 530)—, beschreibt er den Charakter der Kunst und ihren Stellenwert für ihn selbst: "Das Kunstding kann nichts ändern und nichts verbessern; sowie es einmal da ist, steht es den Menschen nicht anders als die Natur gegenüber, in sich erfüllt, mit sich beschäftigt (wie eine Fontäne), also, wenn man es so will, teilnahmslos" (zit. n. Becker-Grüll 89). Dass dies vor allem für den Augenblick der Entstehung des Kunstwerks und kaum mehr darüber hinaus gilt, erklärt Heinz Kohut im Rahmen seiner Kreativitätstheorie:

Im Moment des Schaffens ist das Selbst seiner narzißtischen Besetzungen beraubt ... die auf das Werk übergegangen sind (...) mit dem Ergebnis, daß das Selbst vom Schaffenden weder als Urheber oder Gestalter des Produkts erlebt wird, noch er sich in der Erinnerung als solchen sieht. (zit. n. Becker-Grüll 89)

Rilke durchlebt und durchleidet die *décadence* des Fin-de-Siècle und damit die Klimax des Bürgerlichen Zeitalters nicht einfach nur als intellektuell 'Betroffener', sondern als involvierter Kranker, an dessen paradigmatischem narzisstischen Störungsprofil sich erahnen lässt, mit welcher enormen Durchschlagskraft die ökonomische Pragmatisierung des Menschenbilds bzw. die Deklassierung der humanen Primärwerte in die sozialen Lebensvollzüge hineinwirkte und die individuelle Entwicklung vom frühesten Lebensalter an beeinträchtigte. Sein künstlerischer Alleingang ist nicht zuletzt auch symptomatisch für Ausmaß und Charakter der geistigen, seelischen und sozialen Beziehungsnot der Menschen in der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Europa bis hinein in die Zwanzigerjahre. Er geschieht in einer dem 'Außen' abgetroztten Innenwelt als dem Ereignisraum für defensive Innerlichkeit, kreative Selbstsuche, sinnstiftende Fiktion. "Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen" (Werke II 221), dichtet Rilke in der *Siebenten Elegie* und reißt damit das Problem der melancholischen Negation an. Der "Weltinnenraum" ist eine Folge der 'außen' erfahrenen Negation des Selbst samt den darin enthaltenen Objekten und Weltrepräsentationen und gleicht eher einem Notasyl als einem Refugium. In ihm führt die psychische Realität der Heimat- und Mutterlosigkeit zu einem narzisstischen Existenzentwurf, der etwas vom Versuch einer Ankerung auf hoher See hat: "Jede Heimat wirkt gut und warm, wie jede Mutter. Ich aber muß doch meine Mutter suchen, nicht wahr?" (zit. n. Becker-Grüll 121; vgl. auch 59-64).

Der typische Rilke-Leser, wenn es ihn je gab und heute noch gibt, hat selbst eine Geschichte solcher Not und Nöte in der Verneinung erlebt, aus der er die Tugend einer mehr oder weniger mondänen Innerlichkeit machte. Zu ihr gehört der hohe Rang (und Klang) der Begrifflichkeit, das Wort als Träger eines prekären und preziösen Sinns. In ihr wird der Verlust einer Welt der Gemeinsamkeiten und der Kontinuitäten beklagt, aber nicht aus romantischer Nostalgie heraus, sondern aus dem Mangel an Selbst- und Seinsgewissheit, der nach Aufgehobenheit in einem bereits bestehenden Zusammenhang verlangt. Wenn deshalb ein Pfeil dieses Verlangens in die Vergangenheit zurückweist, dann vor allem deshalb, weil das Gewesene 'sicherer' als das Zukünftige erscheint. "Ich würde so gerne", sagt Malte, "unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind, und wenn schon etwas sich verändern muß, so möchte ich doch wenigstens unter den Hunden leben dürfen, die eine verwandte Welt haben und dieselben Dinge" (Werke III 490). Auch Hugo von Hofmannsthal benutzte im vergleichbaren Zusammenhang diese dramatische Tiermetapher, drückt sie doch die empfundene Inferiorität ebenso aus wie die erlittene Deprivation und Selbstentfremdung. In der

ersten der Terzinen *Über Vergänglichkeit* beklagte er den Selbstverlust als Folge der Zurückweisung des Kindlich-Originären, das einem falschen Selbst weichen muss:

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberinnt.
Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.
(Hofmannsthal 18)

Vergänglichkeit wird hier als maximal schneller Übergang, ja als *Übergangslosigkeit* erlebt. Dieser Eindruck entsteht, weil die Repräsentanzen des kindlichen Selbst als negative psychische Komplexe nicht 'zurückliegen', sondern 'gleichzeitige', als 'fremd' empfundene Bestandteile der Erwachsenenpersönlichkeit bilden, zu deren Polarisierung sie beitragen.

Es ist folgerichtig, dass unter solchen Umständen der psychischen Labilität die strukturstarke Form zum Tragenden schlechthin, ja zur *raison d'être* des Rilke'schen Werks wird. In der Raffinesse ihrer weitgespannten Architekturen und Zyklen, aber auch im Ringen um ästhetische Gefälligkeit wird dieses Bedürfnis nach Stabilität und nach eigener "Welt" sichtbar, gleichzeitig wird aber auch deren Fragilität zum artistischen Ereignis. Im kunstvollen poetischen Kuppelbau, im feingestimmten Zusammenklang der Wörter schafft er auf der einen Seite ein strukturbetontes Gegenbild zur Zerbrechlichkeit der virtuellen Existenz bzw. der Existenzform der Selbstfiktion; auf der anderen Seite hebt er durch die hohe Künstlichkeit seiner Konstruktionen diese Zerbrechlichkeit gerade hervor und lässt den Leser an der Angst vor dem Einsturz teilhaben. Im Bild (und Gedicht) der "Römischen Fontäne" wird der gravitatische Fall symbolisch (und ästhetisch) zur naturgesetzlichen Gegenbewegung des Aufstiegs und damit Bestandteil dieses kunstvollen Balanceaktes. Das Kunstwerk muss dem Künstler durch seine artistische Integrität die verdrängte Not des Unbewussten dem schöpferischen Bewusstsein zurückgewinnen helfen, d.h. es muss die zerstörerischen Kräfte in sich aufnehmen, um sie zu bannen, dem bedrohlich Hervorbrechenden also im selben Masse Bahn brechen, wie es dieses eindämmt. In den mannigfaltigen Schwierigkeiten dieser Gratwanderung liegt gewiss die Anfechtbarkeit schöpferischer Prozesse überhaupt begründet; insbesondere dürfte darin der Hauptgrund liegen, weshalb Rilke nach den überwiegend 1908/9 entstandenen und 1910 erschienenen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in eine fünfjährige Schaffenskrise stürzt, die sich ab 1915 für weitere

sieben Jahre zu einem regelrechten *writer's block* verschärft. In diesen insgesamt 12 Jahren reißt der ohnehin dünne Faden, aus dem seine poetischen Kokons gesponnen sind, sehr viel häufiger noch ab als sonst im Leben des Autors, der fortwährend um die Legimität seines Dichterseins ringt.

Immer wenn es um den Andrang des Unbewussten und dessen Gestaltung in einer Kunstform geht, ist das Scheitern gewissermaßen vorprogrammiert, weil dieser Vorgang einerseits der optimalen Moderation (im Wortsinne), andererseits aber auch der optimalen Selbstdynamik bedarf. Der freie Ausfluss darf nicht in Konflikt zur formalen Kanalisierung und inhaltlichen Modellierung geraten und umgekehrt. Tiefenpsychologisch gesprochen, muss das Verhältnis von Es und Über-Ich zugunsten des Es korrigiert werden, ohne dass dieses im schöpferischen Akt übermächtig wird. Kunstwerke gleichen so Akrobatiknummern, die von höchster Körperbeherrschung und höchster motorischer Freiheit (als Lockerheit) gleichzeitig zeugen. Dieser Vergleich aber hinkt in mindestens einer Beziehung: die Akrobatiknummer ist in dieser Form vorgeübt, das individuelle Kunstwerk nicht. Dazu kommt, dass der Akrobat den Effekt seiner Vorführung berechnen kann: je schwieriger, heikler, gewagter desto spektakulärer und erfolgreicher. Für den Künstler gilt das Gegenteil: er muss zwar auch die Schwierigkeit hinter Eleganz verstecken, aber er muss darüber hinaus dem Schwierigen auch noch den Anschein des Einfachen, ja Selbstverständlichen, Nicht-Spektakulären geben. So sehr man ihnen die darin überstandene Gefahr noch anmerken darf— „Kunst Dinge sind ja immer Ergebnisse des in Gefahrgewesen-Seins“ (Briefe Cézanne 9)—, so sehr müssen sie von der Fähigkeit zeugen, sie zu überwinden oder zumindest ihrer Herr zu sein. Wenn die seelische Not einem Künstler wie Rilke gebietet, „Dinge zu machen aus Angst“ (Briefe 197f.), dann muss, schon als Voraussetzung der Entstehung des Kunstwerks, die Agonie dieser Angst zugunsten ihrer Durcharbeitung und Bewältigung in den Hintergrund treten.

Mission Muzot

“Ach, der zu wissen begann / und schweigt nun, ausgesetzt auf den Bergen des Herzens” (Werke II 116), schreibt er 1914 in Irschenhausen. Das Bild der Aussetzung signalisiert Hilflosigkeit, Angst und seelische Grausamkeit gleichzeitig. Ödipus kommt in den Sinn, den sein Vater als Säugling auf dem Berg Kithairon aussetzen ließ, um die Weissagung des delphischen Orakels zu entkräften, der Sohn würde ihn umbringen und die Mutter heiraten. Wenn der Autor schreibt, die “letzte Ortschaft der Worte”

(Werke II 115) liege unter ihm, dann haben wir hier zusammen mit dem Bild der Aussetzung ein poetisches Indiz für den sprachlichen Anteil am Unbewussten bzw. die Ohnmacht in der Not des Selbstverstehens, wie dieses durch Verdrängung auf der psychologischen und Tabus auf der soziokulturellen Ebene behindert oder verhindert werden kann, wobei menschliche Isolation das—paradoxiertweise mit Worten besiegelte—‘Schweigen’ natürlich verstärkt. Rilkes Selbstverständnis als Dichter ist in dem Augenblick fragwürdig geworden, wo sich ihm die Notwendigkeit vor Augen stellt, so tief in sich hineinzusehen, bis er eine Sprache für die Zerstörung findet, die im September 1914 nicht mehr nur innen, sondern immer mehr auch außen wütet. Intuitiv richtig nimmt er diesen Zusammenhang wahr, wenn er seine sich zuspitzenden Schreibhemmungen schließlich auf die deprimierenden Erfahrungen während des Ersten Weltkriegs zurückführt.

Im *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* schrieb noch der Dreißigjährige, er habe von sich den Eindruck, “als wäre mit zerstreuten Dingen / von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant” (Werke I 484), und auch im *Malte* formuliert die Titelfigur, ein junger dänischer Dichter, die Auffassung, er würde von langer Hand als eine Art Schreibgerät benutzt: “Aber diesmal werde ich geschrieben werden” (Werke III 490). Erst wieder 1922 wird diese Selbststilisierung als Symptom eines Durchbruchs vernehmbar, ja steigert sich zu einer Art Sendungsbewusstsein. In den Sternstunden der 3 ½ Wochen zwischen dem 2. und 26. Februar dieses Jahres, bald nach seinem 46. Geburtstag, schrieb bzw. vollendete er sechs der zehn *Duineser Elegien* und verfasste die 55 *Sonette an Orpheus* nebst einer Reihe sehr weit gediehener Entwürfe, eine eruptive Leistung, mit der Rilke nach all den Schweige- und Krisenjahren kaum mehr und im Fall der *Sonette*, mit denen diese Schaffensphase beginnt und die er später lange unterschätzte, gar nicht gerechnet hatte. In dem 1921 bezogenen Turmzimmer des abgelegenen Schlosses Muzot in der Schweiz, dem letzten von unzähligen Orten und Wohnsitzen dieses Heimatlosen, glaubt er Signale aus dem Weltraum zu empfangen, so sehr unterliegt er dem Eindruck einer Steuerung von fremder Hand oder Macht bzw. drängt sich ihm der Eindruck der Empfangsbereitschaft vorbereiteter Sensoren auf. Er ist jetzt mit sich und seiner Sendung einig, er nutzt den schmalen Grat zum Blick in die Abgründe seiner Seele und er genießt in dieser Exponiertheit das ihn sichernde Instrument seiner virtuos beherrschten Muttersprache.

Der lange Kreativitätsstau als solcher reicht als Erklärung für diesen späten Durchbruch nicht aus. Blockaden des schöpferischen Prozesses lösen sich oft dann, wenn Subjekt und Sujet wieder übereinstimmen, wenn also neben der Form eine Mythologie gefunden ist, die das komplexe Unbewusste (und die unbewussten ‘Komplexe’) zu

inszenieren erlaubt. Wenn zudem das Eigene sich in einem—archetypischen—Modell wiedererkennt und dann eine Dynamik entsteht, in welcher Sprachlogik und ‘Gefühlslogik’ übereinstimmen, kann der Eindruck des ‘überindividuell Richtigen’ und ‘kollektiv Bedeutsamen’ entstehen, die Voraussetzung für schöpferisches Arbeiten überhaupt. Wenn Kafka sagt, nur bei völliger Öffnung des Leibes und der Seele könne geschrieben werden, dann meint er genau das. Rilke formuliert es ähnlich, wenn er sagt: “Denn ich fühle ... wie für mich Alles (bis in die feinsten Vorbedingungen meiner künstlerischen Betätigung hinein) daran liegt, die Spuren meines eigenen Daseins ... mir nicht verwischen zu lassen” (Briefe Sizzo 111). Nur die von innen kommenden Bilder können als Spiegel erlebt werden. Kunsttauglich erscheinen sie dann, wenn sie an einem kulturellen Grundstrom teilhaben, der ‘von alleine trägt’. Ob es nur diese dann vorhandene Koinzidenz von Stoff und Stimme(n) oder mehr als das oder aber etwas ganz anderes war, was bei Rilke aus-lösend wirkte, lässt sich nur mit sorgfältigem Blick auf das Werk, insbesondere natürlich diese beiden letzten der grossen Zyklen einkreisen, mit denen das deutschsprachige Hauptwerk Rilkes seinen Zenit erreicht.

Der Erste Teil des Orpheuszyklus entsteht als Auftakt ganz am Anfang dieser schöpferischen Eruption, nämlich in den 4 Tagen vom 2. bis zum 5. Februar: 26 vollendete Gedichte im gelösten Ton von höchster Eleganz, die sich nacheinander das Stichwort geben. Lediglich 3 davon werden als Nachzügler wenig später geschrieben bzw. später vollendet. Am 7. Februar schreibt Rilke die *Siebente Elegie* (mit einem Nachspiel am 26.2.), am 7. und 8. Februar die Achte, am 9. den seit März 1912 noch fehlenden überwiegenden Teil der *Neunten* und Schluss der *Sechsten Elegie*—nebenbei eine erstaunliche Übereinstimmung von Werknummern und Kalenderdaten. Am 11. dichtet er dann die letzte (und längste) *Zehnte Elegie* fast komplett neu, und nun fehlt nur noch die Fünfte, nachdem die ersten vier bereits in den Jahren 1912-15 entstanden waren und keinen Anlass zur Überarbeitung boten. Diese folgt dann als zeitlich letzte am 14. Februar 1922, dem Tag, bevor Rilke bereits mit der Arbeit am *Zweiten Teil* der Sonette beginnt (diesmal werden es 29), die etwas über eine Woche später am 23. 2. beendet sein wird. So geht die Produktion beider Zyklen nahtlos ineinander über, Verzahnungen finden nur in den erwähnten Nachzüglerfällen der 3 Sonette des *Ersten Teils* statt.

Das Thema der Orpheusgedichte ist die Dichtung, ein Autor kreist um sich selbst und findet zum elegischen Ton (zurück). Das Thema Dichtung wird in die *Elegien* mitgenommen bzw. aus den schon vorhandenen Elegien in die Orpheus-Sonette des *Ersten Teils* getragen. Das letzte Wort dieser Phase haben entstehungsgeschichtlich die Sonette des *Zweiten Teils*. Und es ist eine Art Vermächtniswort. Denn Tatsache ist, dass Rilke danach

bis zu seinem Todesjahr 1926 zwar noch bedeutende Gedichte in deutscher Sprache schuf, aber doch überwiegend in französischer Sprache dichtete, und das wieder im Ausmaß mehrerer Zyklen, so dass man von einem ganz neuen, ganz anderen Werkabschnitt sprechen muss. Das deutschsprachige Spätwerk der letzten 4 Jahre ist verhältnismäßig schmal, ein Teil bleibt überdies im Entwurfsstadium. Mit Recht kann man daher diese "lyrischen Summen", wie der Autor die *Sonette an Orpheus* und die *Diineser Elegien* selbst nannte, als Schlusswort zu seiner Poetologie, als seine letzte Dichtung über Dichtung, bezeichnen.

Der Interpret darf also mit einer Bilanz, einem Testament, einer Art 'letztem Streichquartett' rechnen, vielleicht aber auch mit einem pompös inszenierten literarischen Selbstmord. Der Psychologe rechnet mit einer Selbstdurcharbeitung in Bildern, zu der nun endlich die Form, die Rhetorik und womöglich eine grössere Über-Ich-Toleranz bereitstehn. Ein Werk solcher Größenordnung in solch kurzer Entstehungszeit ist nur möglich, wenn Ohr, Mund, Seele und Intellekt kommunizieren, ohne dass nur der leiseste Zweifel an der 'Abbildtreue' des Geschaffenen aufkommt (weshalb Kafka auch zur Bezeichnung des schlechterdings Gelungenen das Wort "zweifellos" verwendete). Der Selbstaussdruckswert dieser Gedichte war für Rilke enorm hoch. Mit fast ehrfürchtiger Scheu z.B. spricht er in einem Brief an Gräfin Sizzo von den *Sonetten an Orpheus* und nennt sie "ein im letzten Gehorsam geleisteter effort" (Briefe Sizzo 68).

Was aber macht gerade diesen Stoff, den Rilke bereits in dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* von 1904 bearbeitet hatte, zum geeigneten Mittel, die langjährige Schreibblockade zu durchbrechen? Dass er—oder dass es in ihm—überhaupt an der Lösung der Blockade arbeitete, zeigt sich bereits am Gegenstand: Orpheus, seit der Antike, vor allem der römischen mit Horaz als einflussreichstem Multiplikator, europaweit der Inbegriff des lyrischen Dichters und Sängers, ja der Musik schlechthin, gelingt es mit seinem Gesang und Spiel auf der Kithara Pflanzen und Tiere zu bezaubern. Bäume treten auf ihn zu, Fische versammeln sich und lauschen, sogar Steine werden bewegt. Als seine Frau Eurydike nach einem Schlangenbiss stirbt, folgt Orpheus ihr in die Unterwelt und kann Hades durch seinen Gesang erweichen, sie freizugeben, unter der Bedingung allerdings, dass Orpheus ihr in die Oberwelt vorangehe, ohne sich nach ihr umzusehen. Bekanntlich wird dann seine Sehnsucht (oder Ungewissheit—oder Ungeduld) größer als sein Wille, und er verliert sie für immer an das Reich des Hades.

Die ersten und gleichzeitig frühesten Sonette der Orpheusdichtung, die den Schaffensreigen eröffnen, preisen den "Gesang" als grossen Verwandler und Anverwandler, den das Prinzip der *creatio* mit aller Kreatur verbindet bzw. den die elementarische Verbindung mit aller

Kreatur zum kreativen Schöpfertum bestimmt. Im Medium von "Atem", "Lüften", "Wind"—nicht umsonst dem Medium der Psyche, denn das altgriechische Wort bedeutet eben dies: 'Atem' und 'Hauch'—teilt er das Los alles Lebendigen und Vergänglichen, so dass die Formel gelten kann: "Gesang ist Dasein" (Werke II 242). Ihm, dem Sohn des Sonnengottes Apollon, wie er trotz seiner Herkunft vom thrakischen Flussgott Oïagros und der Muse Kalliope genannt wurde, kommt die Rolle des alles von innen Erfühlenden zu, der die Erscheinungswelt—alles, was unter der Sonne ist—von ihren Wurzeln bzw. ihrer Essenz her versteht. Der Dichter-Phänomenologe gewinnt daraus, wie bereits über 15 Jahre davor aus Anlass des "Ding-Gedichts" in den *Neuen Gedichten*, die Poetologie des Singens als eines am Sein der Dinge teilhabenden und sie gleichsam von innen verstehenden "Rühmens" des Kreatürlichen, das ihn seine eigene Identität nahezu aufgeben lässt. Dass dies im Medium des "Atems" geschieht, verpflichtet existenziell wie ästhetisch zu Leichtigkeit und Transparenz, denn ausgerechnet im materiell Zurückgenommenen, Schwindenden drückt sich die Quintessenz des Lebendigen aus, das doch, wie Rilke von Schopenhauer weiß, im Tod sein Ziel und seine Erfüllung findet. Aus diesem Paradox schöpft er das Prinzip der Verwesentlichung durch Entstofflichung: "In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch. / Ein Hauch um nichts" (Werke II 242).

Erst mit diesem Prinzip, das ist nun entscheidend, wächst der Kunst das pathographische Instrumentarium zu, das sie befähigt, die *Leere* des Selbst, welche psychodynamisch die Illusion der Fülle, ja der Omnipotenz als Abwehrmaßnahme einschließt, deren Nichts also nach dem Alles verlangt, adäquat widerzuspiegeln. Becker-Grüll hat diesem Zusammenhang erstmals selbstpsychologische Überlegungen gewidmet, die erhellen, wie im biographischen Kontext der Mutterentbehrung und der daraus erwachsenen narzisstischen Mangelkonstellation im Werk Rilkes die Leere zum "Symbol höchster Daseinsfülle" wird (Becker-Grüll 83). Dies geschieht nicht einfach nur durch dialektischen Umschlag, wie er in der Psychodynamik des Grössenselbst angelegt ist, sondern durch eine positive Funktionalisierung des "Schrecklichen" als Bewältigungsaufgabe und Mittel zur Kunst:

Es kann im Schrecklichen nichts so Absagendes und Verneinendes geben, daß nicht *die multiple Aktion künstlerischer Bewältigung* es mit einem großen positiven Überschuß zurückließe, als ein Dasein-Aussagendes, Sein-Wollendes: als einen Engel. (Briefe IV 74)

Dabei wirkt die erfahrene Leere des Selbst (das nicht vorhandene Selbstgefühl) als Induktionszentrum utopischer Sehnsüchte. Im Gedicht *Shawl* vom Oktober 1923 ist analog zum "Engel" von der "Jungfrau" die Rede. Nunmehr wird die "Leere", ganz zen-buddhistisch, aber auch ihrem psychodynamischen Stellenwert als Antriebszentrum entsprechend, zur "Mitte". Psychische Ursache (Leere des Selbst) und Wirkung (verschwenderische Utopiebildung) fallen gewissermaßen zusammen. Die 'leere Mitte' (wie übrigens auch das Terrain des Kaiserpalastes in Tokyo genannt wird) erhält wie bei einem Holzschnitt aus Mangel an eigener Materialität Kontur von außen, durch das umschließende Milieu der (künstlerischen) Utopietätigkeit.

Wie, für die Jungfrau, dem, der vor ihr kniet, die Namen
zustürzen unerhört: Stern, Quelle, Rose, Haus,
und wie er immer weiß, je mehr der Namen kamen,
es reicht kein Name je für ihr Bedeuten aus—

... so, während du sie siehst, die leichthin ausgespannte
Mitte des Kaschmirshawls, die aus dem Blumensaum
sich schwarz erneut und klärt in ihres Rahmens Kante
und einen reinen Raum schafft für den Raum ...:

erfährst du dies: daß Namen sich an ihr
endlos verschwenden: denn sie ist die Mitte.
wie es auch sei, das Muster unserer Schritte,
um eine solche Leere wandeln wir. (Werke II 293)

Der Dichter lehnt hier obendrein wie bereits auch in dem um die Jahrhundertwende entstandenen *Stundenbuch* an der Tradition der christlichen Mystik an, etwa eines Angelus Silesius oder Meister Eckehart. Das für die *unio mystica* vorausgesetzte 'Entwerden' des Gläubigen, sein Eigentlichwerden und Eigenschaftsloswerden wird auch zum Ideal der Dichtung, wenn sie wie hier in den Dienst der "Wahrheit" (Werke II 242) bzw. des "gültigen Bilds" (Werke II 243) gestellt wird und wenn ihre Aufgabe keine geringere sein soll als 'dazusein'. Im eisigen Nirgendwo der Utopie des 'wahren' Singens scheint sich dessen Affinität zur Leere zu erweisen, während der utopische Bildgehalt selber diese abwehren soll. Beides zusammen charakterisiert die Ausgangslage: die Grundspannung des Dichters, der im "Zwiespalt" mit sich selbst lebt und durch seine Dichtung versucht, 'wahr', d.h. ganz, heil zu sein. Im Sonett III heißt es:

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll. (Werke II 242)

Zwiespalt, Selbstentzweiung: ein Hinweis auf die dissoziierte Seele, deren Teile aufgehört haben miteinander harmonisch zu kommunizieren. Hier wird die vorausgegangene, die chronische Krise beim Wort genannt, eine der Voraussetzungen, weshalb der Autor sich überhaupt wieder künstlerisch aussprechen *kann*. Er sucht einen Ausweg aus der Krise, indem er sich ihr stellt, sie zum Thema macht und dabei eine ebenso mythische wie mystische Schicksalhaftigkeit zur identifikatorischen Größenfigur macht, die zugleich indessen Kontrastfolie ist. So lässt sich (ichpsychologisch) im neuerlichen Vertrauen auf die Sublimierungskraft der künstlerischen Arbeit bzw. (selbstpsychologisch) in deren Neubesetzung als narzisstischer Kompensationshandlung—Kunst als Übergangsobjekt bzw. -phänomen im Sinne Donald W. Winnicotts—der Wille zu einem selbsttherapeutisch motivierten Krisenmanagement erkennen.

Warum der Weg dazu blockiert war, verrät der Sprecher dieser Strophe, wenn er erkennen lässt, dass er von sich ursprünglich mehr erwartete als eine Leidens- und Konfliktbeschreibung. Doch erwies sich jener Anspruch an die Dichtung, "emphatische" oder "esoterische Sinnstiftung" (Schmidt 221f.) zu sein, als viel zu hoch angesetzt. Der Denkfigur der Orpheus-Adaption wohnt hingegen jetzt als heilsam integraler Bestandteil die Möglichkeit inne, die (psychische) Realität des Nichts-Seins oder 'Leer'-Seins mit dem grandiosen (Ich-)Ideal des Alles-Seins widerspruchslös zu verbinden. Das fragile Zugleich von Alles und Nichts, Fülle und Leere macht die Kunst für Rilke nur noch scheinbar zu einem Paradox, darin der Konstruktion einer Seifenblase vergleichbar, wie er sie im Todesjahr in formelhafter Umschreibung seiner späten Kunsttheorie als "fruit rond du néant" (Briefe II 728) bezeichnet. Ist hier psychologisch nicht auch eine Diffusion der Sehnsucht geleistet, die von der idealisierten Mutter-Imago wegführt? Wenn er in einem Brief am 12. April 1923 fragt: "... ist es nicht irgendwie ein Werk der Mütterlichkeit, so in den Kontrasten des eigenen Wesens herumgeführt zu sein?" (zit. n. Becker-Grüll 84), dann darf man vielleicht schon in der metaphorischen Abstraktion, die in dem diffusen "irgendwie" noch gesteigert erscheint, ein Zeichen der Durcharbeitung der ätiologischen *prima causa* und somit einen Ansatz zur psychischen Neuorganisation erkennen.

Doch lässt sich inhaltlich noch etwas genauer bestimmen, was die Utopie der 'leeren Mitte' qualitativ ist und was ihre integrative (depolarisierende) Wirkung auf die Psyche ausmacht. Im Sonett II, einem der schönsten und dunkelsten des Orpheus-Zyklus, spricht ein männliches Dichter-Ich, ohne einen Namen zu nennen, von einer weiblichen Gestalt, die der Leser als Eurydike identifiziert, die ja trotz—Rilke würde jetzt in signifikanter Abwandlung des Mythos sagen: *wegen*—der lebensspendenden Kraft des Gesangs im Reich des Hades verbleiben muss. "Sie schief die Welt", heißt es von ihr in einer Fügung, die dem Schlaf eine aktive, ja produktive Bedeutung zumisst. Der Sänger fragt Orpheus—und er pointiert dabei das Ende, den Ausgang des Mythos, den wir gewohnt sind, tragisch zu lesen—: "wie hast / du sie vollendet, daß sie nicht begehrte, / erst wach zu sein?" (Werke II 241). In dieser Kontrafaktur erscheint, ähnlich wie in dem früheren Orpheus-Gedicht von 1904, Eurydikes Rückkehr in die Unterwelt überraschend als positive, selbstgewählte Wendung, ja als glückliches Ende: als '*Vollendung*'. Weil "sie nicht begehrte, / erst wach zu sein", hat sie das bessere Los, nämlich das der Unterwelt, gezogen. In der Charakterisierung als "ein Mädchen fast" (Werke II 241) erscheint sie uns nun entweder regressiv verjüngt oder aber bereits in eine Art Allwesen transsubstanziert. Jochen Schmidt spricht von einer Eurydike, "die gewissermaßen nur noch virtuell (»fast«) und präexistentiell Eurydike ist" (Schmidt 236). In jedem Fall handelt es sich, wenn nicht gar um eine monadische Daseinsform, so doch um einen Zustand diesseits oder jenseits des individuierten Bewusstseins oder doch zumindest um einen Persönlichkeitsstatus, bei dem das Unbewusste sich noch nicht oder nicht mehr im Gegensatz zum Bewussten befindet, weil es entweder nicht virulent ist (wie im Schlaf) oder aber mit dem Ich versöhnt ist. Die nicht umsonst ins Namenlose typisierte ehemalige oder zukünftige Eurydike—"ein Mädchen fast", heißt es dann noch einmal kyklisch am Ende des Sonetts—hat das onto- und phylogenetische Aufsteigen ins Bewusstsein hinter sich oder noch vor sich bzw. muss ihn als monadisches Wesen gar nicht erst durchlaufen. Pointiert man die Abwesenheit der Bewusstseinsgegensätze und damit der psychischen Konfliktspannungen im Kontext der Philosophie Schopenhauers, dann hat diese Namenlose in der Aufhebung ihrer Selbst (und Depolarisierung *ihrer* Selbst) das Ziel des Lebens mustergültig erreicht, und zwar dank Orpheus und dessen menschlicher Schwäche, jener elegischen Sehnsucht, derentwegen er sich nach Eurydike umdreht.

Schlaf, Traum, Bewusstsein: das ist romantisches Motiv-Inventar, in dem sich wie mehr als 100 Jahre davor die Last des 'unglücklichen Bewusstseins' ausdrückt. Gleichzeitig ist es, in Verlängerung der Linie von Novalis—Schopenhauer—Nietzsche, das Vokabular der modernen Psychologie, in dem die Fakten der Bewusstseinsdissoziation einem neuen Menschenbild Vorschub leisten und neue Ansprüche an die seelische Gesundheit formulieren. Psychoanalytisch bewandert, wie Rilke war—er kannte Freud persönlich durch Lou Andreas-Salomé—, mochte er dessen *Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre* gekannt haben. In dem Aufsatz, der erstmals im IV. Band der *Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse* 1916/17 erschien, konnte er lesen:

Das Schlafen ist somatisch eine Reaktivierung des Aufenthalts im Mutterleibe mit der Erfüllung der Bedingungen von Ruhelage, Wärme und Reizabhaltung; ja viele Menschen nehmen im Schläfe die fötale Körperhaltung wieder ein. Der psychische Zustand der Schlafenden charakterisiert sich durch nahezu völlige Zurückziehung aus der Welt der Umgebung und Einstellung alles Interesses für sie. (Freud V 520)

Im Weiteren führt Freud an dieser Stelle aus, dass im Schlaf die Libido auf eine untere Ebene des Primärnarzissmus regrediert und damit auf ein archaisches Niveau der Ich-Entgrenzung. Wenn Rilke mit dem Schlaf-Motiv die Sehnsucht nach einer vorbewussten, vor-individuellen Weltteilhabe assoziiert, durch welche die Dinge quasi von innen erfüllt werden können: "... diese / fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese..." (Werke II 241), dann klingt eben dieser primitive Narzissmus an, in dem Ich und Welt, Subjekt und Objekt im Wesentlichen noch eins sind. Und natürlich macht sich der von Schopenhauer präfigurierte, von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* von 1920 konstatierte "Ich(Todes-)trieb" geltend, jener Antrieb, den Freud dem "Sexual(Lebens-)trieb" entgegensetzt (Freud VI 234). In Analogie zum Thanatos-Motiv ist es nun das Freud'sche "Nirwanaprinzip" (Freud VI 248), das in Rilkes Deutung die finale Eigendynamik des Orpheus-Mythos und die 'Vollendung' Eurydikes zu regieren scheint: die Tendenz der Psyche, Reizspannungen zu reduzieren oder aufzuheben gemäß dem Bestreben alles Lebenden, zum anorganischen Urzustand zurückzukehren:

Irgend einmal wurden in unbelebter Materie durch eine noch ganz unvorstellbare Krafteinwirkung die Eigenschaften des Lebenden erweckt. Vielleicht war es ein Vorgang, vorbildlich ähnlich jenem anderen, der in einer gewissen Schicht der lebenden Materie später das Bewusstsein entstehen ließ. Die damals entstandene Spannung in dem vorhin unbelebten Stoff trachtete danach sich abzugleichen; es war der erste Trieb gegeben, der, zum Leblosen zurückzukehren. (Freud VI 228)

Im Ganzen ist das also ein Zustand, in dem die Welt der Erscheinungen und das Ich (als transformiertes Bewusstsein) eine elementarische Einheit bilden. Im Sonett XIV des Zweiten Teils dieses Zyklus wird das Bild des Schlafes wieder aufgenommen. Dort ist vom “innigen Schlafen ... tief mit den Dingen” (Werke II 264) die Rede als Ausdruck tiefster Innerlichkeit und des Versenkens in die organische, ja sogar anorganische Wesenheit der Dinge, die ja kein störendes Bewusstsein haben. Der Schlaf, das ist ein Ruhen bei den Toten, “die bei den Wurzeln schlafen”. Er ist auch ein Zustand der schonenden Passivität, der den Dingen in ihrer Autonomie keine Beschwerde zumutet:

Alles will schweben. Da gehn wir umher wie Beschwerer,
legen auf alles uns selbst, vom Gewichte entzückt;
o was sind wir den Dingen für zehrende Lehrer,
weil ihnen ewige Kindheit glückt. (Werke II 264)

Der Schlaf generell auch als urmütterlich-symbiotisches Einssein mit der Welt: Rilke hat sein Leben lang “Kindheit” als den wahren Zustand, das ursprünglichere Sein gepriesen. “Als Kind”, schreibt er in der *Achten Elegie*, “verliert sich eins im Stilln an dies und wird / gerüttelt” (Werke II 224)—denn das junge, vor allem das vor-individuelle Kind hat noch keine oder keine festgezogenen Ich-Grenzen, es lebt im Hier und Jetzt, in der Übereinstimmung mit der Welt und im Verein mit den Dingen, ja es ist in seiner Unabgeschlossenheit den Dingen ein wesensverwandter Gefährte, steht der Objektwelt also noch nicht “gegenüber” und sieht “hinaus”, statt “daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne, das| im Tiergesicht so tief ist.” (ebd.) Das—ideale oder eben sehr junge—Kind “handelt” noch in der Welt, interagiert mit den Dingen, statt nur “Zuschauer” zu sein, es vermag noch wirklich hierzusein.

Der Ausruf “Hiersein ist herrlich” (Werke II 221) der gleichzeitig entstandenen *Siebenten Elegie* nennt diese naive Seinsfreude dann

expressis verbis beim Namen und kontrastiert sie mit dem, was Zeit und Geist in der Personalunion des "Zeitgeists" (Werke II 222) bewirkt haben: die Verlegung der Welt ins künstliche Medium des Bewusstseins, ihr zunehmendes Abstraktwerden im "erdachten Gebild" (Werke II 221), die Ausnüchterung der Gefühle, die als "des Herzens Verschwendung" immer "heimlicher" eingespart werden:

Und immer geringer
schwindet das Außen. Wo einmal ein dauerndes Haus war,
schlägt sich erdachtes Gebild vor, quer, zu Erdenklichem
völlig gehörig, als ständ es noch ganz im Gehirne.
Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos
wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt.
Tempel kennt er nicht mehr. Diese, des Herzens, Verschwendung
sparen wir heimlicher ein. (Werke II 222)

Hier wird letztlich nichts anderes beschrieben als das, was Max Weber die "Entzauberung" der Welt nannte, ein Begriff, den später Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* aufgriffen. Der Klagende bringt eine der Ursachen dessen, was er als Seinsverlust empfindet, auf den Punkt: die rationale Verinnerlichung und damit Medialisierung der Welt zum geistigen Bild, ihre Substituierung durch symbolische Abstraktion. Die Kunst soll und kann dem entgegenwirken, indem sie zwischen Subjekt und Objekt vermittelt. In Nachahmung der kindlichen Fantasiewelt, die Winnicott im 'intermediären' Bereich zwischen Außen- und Innenwelt ansiedelt, wo Autonomie (Gestaltungsprinzip) und Abhängigkeit (Realitätsprinzip) sich die Waage halten, ist sie, wie in der *Vierten Elegie* die Kinder, "mit Dauerndem vergnügt", dem schicksalhaften "reinen Vorgang":

Und waren doch, in unserem Alleingehen,
mit Dauerndem vergnügt und standen da
im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug,
an einer Stelle, die seit Anbeginn
gegründet war für einen reinen Vorgang. (Werke II 213)

Dass Rilke fortwährend an die Kindheit gemahnt, zeigt nur, dass er den Zeitraum, in dem die "Anfänger der Welt" (SW II 1070) Erben einer Kultur werden, stets vor Augen hat. Wenn er in diesem Zusammenhang von früh "Enterbten" spricht, dann meint er mit dem versagten Erbe indes weniger die konkrete Kultur als vielmehr eine übergeordnete kosmische Kontinuität in dem Sinne, wie sie der neuromantischen Lebensphilosophie vor Augen steht: als große Ganzheit der Natur.

Um diesen Gedanken im Rahmen der uns hier begegnenden Psychopathologie besser würdigen zu können, scheint es mir heuristisch erhellend, auf den Begriff des Naturkontinuums hinzuweisen, wie ihn die Kulturanthropologin Jean Liedloff (Liedloff 1991) geprägt hat, und gleichzeitig die These zu formulieren, dass Rilke seine eigenen Deprivationserfahrungen auch *kulturkritisch* gewichtet und damit—wie Liedloff—der soziokulturellen Bedingtheit des ‘unglücklichen Bewusstseins’ empirisch Rechnung trägt. Für Liedloff ist der phylo- wie ontogenetische Entwicklungsweg des Menschen nicht grundsätzlich und nicht notwendig mit dem Verlassen des Naturkontinuums verbunden. Auch wenn dieser durch seinen Intellekt in gewissem Umfang die Wahl hat, seinen Ort ausserhalb dieses Kontinuums zu bestimmen und dadurch sich, anderen und den Naturdingen zu schaden, so bedeutet dieses ‘Gegenüberstehen’ allein noch nicht notwendig auch die Entfremdung von der Natur. Diese ist aus kulturanthropologischer Sicht nicht so sehr eine Folge der Bewusstseinsindividuation als solcher, sondern resultiert vielmehr aus dem Nachlassen der menschlichen Bindungskräfte und Fürsorgeintensität als Garanten einer qualitativ vollständigen Regeneration.

Besonders schwerwiegend, so sekundiert die Narzissmusforschung von Kohut bis heute, ist dabei das Vorenthalten oder Einschränken von nachhaltigen Symbiose- oder Übereinstimmungserfahrungen in der frühen Kindheit als indirekte Folge von Umlenkungen der sozialen Strategien und Energien auf ökonomische Funktionen und Ziele. Das Kind erfährt durch die Untersättigung (wie auch durch Übersättigung) seines Narzissmus zu wenig Ur- und Selbstvertrauen und kann sich in keinem gesicherten regenerativen Zyklus mehr, geschweige denn einer durchgehenden Generationslinie empfinden. Auch wird es an seinem sozialen und persönlichen Wert grundlegend zweifeln, so dass es sich nur bedingt als verantwortliches und nützliches Mitglied der Gemeinschaft fühlen kann. Die durch den narzisstischen Mangel lebenslang entstehende Melancholie—vielleicht am besten mit Kohut als “intensive Form von Objekthunger” (Kohut, *Narzißmus* 66) zu beschreiben—ist von einer unstillbaren Sehnsucht nach Bindung und Liebe geprägt, die ihn ein Leben lang abhängig, ja lebensuntüchtig macht. Durchaus kann sie “entfremdend und übermächtig den einzelnen Menschen in eine defensive Selbstreflexivität zwingen” und erscheint dann als eine der “Reaktionsweisen des Individuums auf überindividuelle geschichtliche Entwicklungsprozesse” (Walther 25).

Die in der Selbst-Pathologie angelegte Neigung zum Suizid, die dieser chronische, von der Psyche als prinzipielle Ablehnung missverstandene Mangel ausprägen kann, hat die Abspaltung und Depravierung ungespiegelter Selbstaspekte und damit auch den Selbsthass zur potenziellen Wurzel und entspricht dem Wunsch nach Aufhebung der Spaltung durch Selbstaufhebung im oben skizzierten Sinne und damit einer neuen Seinsqualität. Der Tod wird zum Verbündeten, zu einer letzten Möglichkeit des Seins, damit zum Ausdruck eines Zustands, den man als vollkommene Psychose in der totalen Regression beschreiben könnte, erreichbar durch eine—freilich reverse—”letzte Geburt”. In ihm scheint sich die embryonale Homöostase als die einzige je erfahrene vollständige Symbiose und damit unüberbietbar geborgene Einbettung in die natürliche Welt zu wiederholen. Der Tod als konkrete Utopie und Symbiose, das ist in der Tat eine an Paradoxie kaum zu überbietende Konstruktion, wie sie nur im Widerspruch der seelischen Antriebe: als intrapsychisches Antriebskonglomerat im Wechselspiel mit soziokulturellen Konfliktfaktoren zustandekommen kann. Rilkes “Held” verkörpert diese Paradoxie mustergültig, wenn es in der *Ersten Elegie* von ihm heisst: “... selbst der Untergang war ihm /nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt” (Werke II 202).

Helden und Engel

Fast zeitgleich mit Rilkes *Aufzeichnungen* gestaltet Thomas Mann 3 Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs dieses paradoxe Sein im Untergang in seiner Novelle *Der Tod in Venedig*. Dabei spielt das Heroische als “Heroismus ... der Schwäche” eine zentrale Rolle. Es ist Symptom einer “innere[n] Unterhölung” (Mann 25) und damit höchster Morbidität. Als solches mündet es für Mann in eine Attitude des ‘strahlenden Heldentums’ und zeichnet sich durch Lust am Martyrium, durch die Bereitschaft zum Heldenopfer aus. Nach dem in der Aschenbach-Figur angelegten psychologischen Grundmuster sucht der Held im scheinbar altruistischen Selbstopfer für die Übermutter ‘Heimat’ oder den Übervater ‘Vaterland’ seine im Leben entbehrte narzisstische Daseinsberechtigung. Er antizipiert dabei in seinen Größenfantasien die ruhmvolle Anerkennung seiner Heldentat, wobei diese fiktive letzte Gratifikation tragischer- und typischerweise oft die einzige seines Lebens ist.

Rilke widmete Anfang August 1914 dem Kriegsausbruch einen fünfteiligen Vaterlandsgesang, in welchem er den Krieg als “Gott” (Werke II 106) willkommen heißt und die zusammenschweißende Wirkung der

Kriegsbegeisterung besingt. Das Gedicht, wiewohl in seiner Aussage schon bald widerrufen, bringt selbst die unerschütterlichsten Rilkebewunderer in Verlegenheit, auch wenn sie keine Pazifisten sind. Zwar ist in ihm nicht explizit von Heldentum die Rede, doch ist der Wunsch nach einer aufopferungsvollen Heldenidentität, der bereits in der lyrischen Prosaschöpfung *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1899-1906) Gestalt angenommen hatte, überdeutlich zu spüren. Die hier angeschlagenen hymnischen Töne sind aus heutiger Sicht ebenso befremdlich wie die kurze Sympathie des Autors für Mussolini und die italienischen Schwarzhemden in den Zwanzigerjahren, die er übrigens, darum wissend oder nicht, mit Freud teilte. Doch wird letztlich darin nur der Wunsch laut nach selektiver Auszeichnung, nach alles wiedergutmachender Anerkennung, bei Rilke wie bei unzähligen anderen, die unter einem narzisstischen Defizit leiden. Die Verschmelzung mit 'grösseren Zusammenhängen' entspricht dem regressiven Bedürfnis nach Aufhebung der Ich-Grenzen und archaischer Symbiose. Nicht umsonst hat man in den einschlägigen historischen Zusammenhängen von einer Massenpsychose gesprochen.

C. G. Jung hat versucht, die kriegerischen und völkermordenden Aggressionen des 20. Jahrhunderts als Ausflüsse millionenfacher Persönlichkeitskonflikte und der daraus folgenden Destruktivität darzustellen. Ich sehe sie im Zusammenhang mit Umwertungsprozessen, die letztlich dazu führten, dass das genuin Menschliche mit fremdem Maß gemessen wurde. Über eine minimierte Bindungsintensität und falsches Erziehungshandeln wurden Selbstwertkonflikte und psychische Störungen erzeugt. Menschen, die sich ein Leben lang nach Selbstresonanz sehnen und ihr eigenes Selbst für gering achten, werden leichter zu Opfern von Massenpsychosen als andere, geht es ihnen doch in ihrem Drang nach Vereinigung und Entindividualisierung um den narzisstischen Selbstwertbeweis und die Aufhebung des Leids in der Auslöschung. Diese erscheint um so attraktiver, als sie mit dem vermeintlichen 'Dank des Vaterlands' (als nachgetragener Liebe) oder anderen hypostasierten Versprechungen belohnt wird. In den Kriegen wird so die Minderwertung des Menschen und Menschlichen Ereignis, und zwar weniger durch die propagandistische Herabwürdigung des nationalen oder rassischen Gegners als durch die individuelle Umlenkung von Selbsthass und Selbstentfremdung auf die zur Destruktion freigegebenen anderen. Der vermeintliche äussere 'Feind' ist nichts anderes als die Projektion des eigenen inneren "Fremden", wie der Psychoanalytiker Arno Gruen wiederholt ausgeführt hat. Kriege bringen so immer auch das wahre Ausmaß der Selbstverachtung ans Licht, die in einer Kultur schlummert. Wenn sie

sich bis zur Todesverachtung steigert, erfüllt sie die Hauptbedingung für die Entstehung dieses Heldentyps.

Die bereits 1912 in Duino angelegte und am 9. Februar 1922 auf Muzot vollendete *Sechste Elegie* widmet sich von der ersten bis zur letzten Zeile dem Heldentum. Modell steht der alttestamentarische Simson (Samson), der Löwenzerreißer, Sohn der Manoah, die solange unfruchtbar bleibt, bis ihr ein Engel diesen Sohn verheißt, der dann durch ungeheure Kraftakte glänzt. Am Ende reißt er in einem desaströsen Kamikaze-Akt die Säulen des Tempels nieder und begräbt seine Gegner wie sich selbst gleich zu Tausenden. Weshalb Rilke gerade an dieser moralisch wie menschlich schillernden Figur anlehnt, ist leicht zu erkennen: Simson "*kann*", er ist geballtes Vermögen, und er ist der Überlieferung nach ein Nazoräer, ein Auserwählter und Gottgeweihter, dessen Leben ungeachtet seiner Fragwürdigkeit eine höhere Bestimmung hat. Er erleidet den Heldentod im Augenblick seiner größten kriegerischen Leistung, wobei er seinen Einsatz nicht im strengen Sinn mit dem Tod 'bezahlt', sondern lediglich seine Mission, seine *raison d'être* erfüllt, ein Umstand, den Rilke dann als "seine letzte Geburt" bezeichnen kann, rechtfertigt sich doch einzig darin seine physische Geburt gemäss der Weissagung des Engels. Simson erscheint so als schiere Verkörperung der vorherbestimmten Tat, ja er scheint direkt und ausschließlich zur Grosstat geboren: als Instrument, welches die Befreiung Israels von den Philistern herbeiführt.

Rilke ist von jeher von der Idee fasziniert, ein "Schicksal" zu haben, d.h. der immanenten Notwendigkeit eines bestimmten Handelns zu unterliegen, was überhaupt nur dem wahrhaft Seienden, mit sich selbst Einigen zukommt, das einen Platz in der kosmischen Ordnung einnimmt. Simson ist ein solcher Elementartypus. Die elegische Stimme des Dichters (der ja ebenfalls auf Muzot das Gefühl hat, als eine Art Schreibinstrument kosmischer Kräfte zu dienen) rühmt ihn daher als einen Handelnden, der unbeirrbar das Seinige tut, indem er—im Schopenhauer'schen Sinne—ganz "Wille": "Andrang" ist: "Wenigen steigt so stark der Andrang des Handelns, / daß sie schon anstehn und glühn in der Fülle des Herzens ..." (Werke II 218) Es verfehlt somit den Punkt, wenn Kathleen Komar schreibt: "It is partly his readiness to move toward death, his lack of concern with duration, that marks him as a hero" (Komar 32), denn Simson erfüllt lediglich seine irdische Bestimmung wie ein genetisches Programm. Im Übrigen ergibt sich Rilkes Geburtsmetapher auch nicht aus schierer Analogie mit dem Ort des Untergangs heraus, den Komar mit den Eingangssäulen des Tempels für symbolisch markiert hält (Komar 33). Im Mythos lässt sich der geblendete Simson zu den tragenden "Mittelsäulen" führen, die er dann zum Einsturz bringt (vgl. Richter, Buch 16, V. 29-30).

Ein Parallelbild zu diesem kosmisch integrierten Tun als zwangsläufigem Geschehen ist in der Elegie der Feigenbaum, dessen Eigenart es ist, die Blüte scheinbar zu überspringen und gleich zur Frucht zu kommen, was ein Wirken ohne Werdegang, ohne umständliche (erotische) Anbahnung suggeriert, ein Gedanke, der Trakls Feststellung vorauszusetzen scheint, alles werdende sei "krank-scheinend". Hier finden wir auch das Bild des Schlafs wieder, und zwar erneut in einem Zusammenhang, der über die Gestalt Simsons, dessen Name 'Mann der Sonne' bedeutet—die Figur entstammt ursprünglich einer Tradition des Sonnenkults—, an den Apollonsohn Orpheus und dessen *Metamorphosen* erinnert. Der Pflanzensaft des Feigenbaums, so heißt es, "springt aus dem Schlaf, / fast nicht erwachend, ins Glück seiner süßesten Leistung" (Werke II 218). Der Schlaf, Zustand der autochthonen Vor- oder Nachbewusstheit, ist als 'lebendiger Tod' gesehen. Er ist die zentrale Eigenschaft Eurydikes, die tot ist, indem sie unterweltlich "bei den Wurzeln" existiert. Als solcher ist er die Quelle der Reife überhaupt. Wie der Baum die Frucht als "Leistung" hervorbringt, die der Regeneration dient und somit erhaltende Funktion hat, so "erhält sich der Held, selbst der Untergang war ihm/ nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt." Eine regelrechte "Blüte" als Voraussetzung fruchtbarer Paarung und erotischen Endzweck gibt es in dieser Symbolik nicht oder "fast" nicht, ein Charakteristikum, in dem sich das durch den alttestamentarischen Verkündigungsendel vermittelte Naturwunder der unfruchtbaren Empfängnis wiederholt. Die dauerhafte Liebe, so könnte man psychologisch sagen, ist für den Narzissten in seiner idealisierenden Selbstbezogenheit nicht lebbar: "Denn hinstürmte der Held durch Aufenthalte der Liebe ..." (Werke II 219). So erfüllt er seinen zyklischen Lebenskreis, der ein Sonnenkreis ist, im Aufgang *und* Untergang: "Sein Aufgang ist Dasein; beständig / nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild/ seiner steten Gefahr" (Werke II 218).

Von dem mythischen Selbstidol des Helden, in dem sich der Wunsch nach Auserwähltsein und immanentem Schicksal, aber auch der suizidale Drang nach Ich-Aufhebung in utopischer Verschmelzung mit dem 'großen Ganzen' manifestiert, ist es nicht weit zu einem anderen idealisierten Selbstaspekt, in dessen Ambivalenz sich die narzisstische Insuffizienz ebenfalls aufschlussreich widerspiegelt. Der vor allem in der *Ersten* und *Zweiten Elegie* besungene "Engel" (der indes auch implizit im Simson-Mythos eine Rolle spielt) ist eine tiefenpsychologisch besonders interessante Größen-Fiktion, weil in ihr die schuldhaftige Realität des Selbst-Ungenügens (die narzisstische Bringschuld sozusagen) eine religiöse Über-Ich-Qualität offenbart, und zwar ungeachtet der Tatsache, dass Rilkes "Engel"—darauf hat die Forschung wiederholt hingewiesen—nicht im

christlichen oder jüdischen Archetyp aufgeht. Dass in der Begegnung mit der Transzendenz Faszination und Furcht Hand in Hand gehen, ist ein Gemeinplatz, den Rilke sich zur Verdeutlichung der Psychodynamik zunutze macht: "Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir, / ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele..." (Werke II 205). Seine zerstörerische Macht manifestiert der Engel hier in seiner Multiplikation und Decouvrierung als "fast tödliche Vögel der Seele", eine Eigenschaft, in der sich die lebensspendende Kraft der im ätiologischen Zentrum stehenden Mutter in ihr inhärentes Gegenteil verkehrt. Hier hat sich "die narzißtische Fluchtbewegung ... als Kreisbewegung entlarvt, in der Ursprung und Ziel zusammenfallen und der lebensspendende und lebenszerstörende Mittelpunkt sich immer gleich bleibt" (Becker-Grüll 84).

Noch viel schärfer als das Heldenidol kontrastiert in diesen Zeilen der Engel die seelische Minderwertigkeit des narzisstisch Versehrten durch eine Größenfiktion, in der die grandiosen, männlichen Selbstaspekte mit der Idealität des mütterlichen Selbstobjekts zusammenfließen. Dieser Engel ist als androgynes Ideal so imaginiert, dass sich die Begegnung mit ihm als Konfrontation und damit ähnlich wie in Kafkas *Vor dem Gesetz* stets um den Preis eines handlungshemmenden und zerstörenden Schamgefühls angesichts der eigenen Nichtigkeit (aber auch des drohenden Inzests) ereignen kann: "... und gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem / stärkeren Dasein" (Werke II 201). Das ist gewiss auch wieder Mystik und unübersehbar Hölderlin, aber gerade in dieser Anlehnung ist es die ins allegorische Gegenbild gesetzte Nichtigkeits- und Schuld Erfahrung des eigenen Selbst, das sich schließlich scheinautonom und masochistisch jede Werbung um Wärme, Liebe und Auserwähltsein versagen will: "Werbung nicht mehr, nicht Werbung ... / sei deines Schreies Natur", heißt es in der *Siebenten Elegie* (Werke II 220). Rilke errichtet also eine höchst ambivalente Utopie, die im Entbehrten, Erwünschten einen positiven und im Nicht-Zustehenden, Verbotenen einen negativen Pol hat. Wenn das sprechende Ich in den Schlusszeilen dieser Elegie, die entstehungsgeschichtlich das Schlusslicht des gesamten Zyklus bilden, sich schließlich entschiedener noch von der Bannkraft des Engel-Idols zu lösen versucht, geschieht das erwartungsgemäß nicht ohne gleichzeitig wachsendes Verlangen nach alter Bindung und seelischer Abhängigkeit. Im psychodynamischen Widerstreit der Kräfte lässt sich dann aber doch erkennen, "daß Rilkes radikale Abhängigkeit vom Idealobjekt hier in radikales Verlangen nach Unabhängigkeit umschlägt" (Dettmering 143f.), zweifellos:

Glaub *nicht*, daß ich werbe,
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfaßlicher, weitauf. (Werke II 221)

Der Engel macht hier, gerade auch vom wendenden Ende der Elegie, seinem letzten Auftrittsort, her—in Rilkes Spätwerk taucht er seltener auf und wird zunehmend an bekannte Archetypen angelehnt—, im Grunde ein simples Phänomen deutlich, wie es Eltern von ihren Kindern kennen, wenn diese, erschöpft und enttäuscht von der allzu langen Suspendierung der Liebe, die endlich erlangbare Zuwendung trotzig ausschlagen. Für sie hat sich in der Zeit des Wartens die Sinnlosigkeit des Wartens und damit die Taubheit und schließlich ‘Unanrufbarkeit’ der entbehrten Eltern erwiesen, während deren Unverfügbarkeit zu einer fernen und mysteriösen Entrücktheit wurde. Dabei hat sich die Überzeugung verfestigt, es müsse seine Richtigkeit damit haben, dass man sie, die Kinder, warten lässt, sie hätten es nicht anders verdient. So kann das Warten in masochistischer Selbstfeindschaft ausgetragen und ertragen werden, ja sogar in Enttäuschung umschlagen, wenn es vorüber ist. Gleichzeitig wächst mit der narzisstischen Wut auf die Eltern die Illusion der eigenen Unabhängigkeit und Omnipotenz, und am Horizont der Fantasie zeichnet sich ein Ideal ab, in dem sich Züge des eigenen liebenswerten Selbst mit Zügen der ideal Liebenden in wechselnden Konzentrationen vermischen und eine sich selbst befruchtende, dynamisch schillernde narzisstische Zweieinheit ergeben.

Auch für diese Strukturen findet sich am Anfang der *Ersten Elegie* ein bezeichnendes Bild: “Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel // Ordnungen?” Wenn der lyrische Sprecher dann resümiert: “Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht, / uns zu zerstören” (Werke II 201), dann wird die Wurzel des Rilke’schen Schönheitsbegriffs direkt in narzisstischen Entbehrungen sichtbar, die im Trauma der Verlassenheit jenes Gefühl der Leere hinterließen, von dem die Rede war, eine Leere, die nach immerwährender Daseinsfüllung, immerwährender Auserwählung ruft.

Deutlich wird auch, wie diese Abstraktion in zunehmender Innerlichkeit in dem Maße utopische Kontur gewinnt, wie sie von tiefer Scham über die eigene, in der Zurückweisung erfahrene Minderwertigkeit begleitet ist. Die mütterliche Person hat die Macht zur Zerstörung und übt sie im Fall der Vernachlässigung bzw. der unterlassenen empathischen Bespiegelung auch aus, während das Kind sich sicherer glaubt, wenn es sich mit dem Zerstörer identifiziert und gegen sich selbst auf dessen Seite schlägt. Die Folge ist die Abspaltung des abgelehnten Selbstaspekts, eine Voraussetzung für die Möglichkeit zur strafenden Selbstkonfrontation im scheinbaren Auftrag der Mutter. Im Übrigen ist gerade das traumatisierte Kind auf eine idealisierte Imago der Mutter angewiesen, will es doch an ihrer illusionären Größe teilhaben und seine grandiosen Selbstfiktionen nähren. Rilke fasst seine eigenen diesbezüglichen Erfahrungen lapidar in dem Satz zusammen: "Wem die Mutter nicht den Weg in die Welt gezeigt hat, der sucht und sucht und kann keine Türe finden" (SW II 209). Statt dessen, so möchte man ergänzen, ist er auf Engel angewiesen, sind sie doch Allegorien einer androgynen Utopie des Auserwähltseins, in denen ein feminines Ich—Josef Rattner spricht von Rilkes "femininer und masochistischer Persönlichkeitsstruktur" (Rattner 137)—sich narzisstisch in einem maskulin getönten Mutterideal bespiegeln kann. "Die männliche Idealgestalt", schreibt Peter Dettmering in umgekehrter Akzentuierung über Engel-analoge Gestalten bei Rilke, "entspringt gleichsam aus der Begegnung mit dem weiblich-mütterlichen Idealobjekt und ist damit, streng genommen, »matrogener« und nicht »patrogener« Natur" (Dettmering 85).

Zwar kann Rilke, wie ich glaube, durch das Engel-Mythologem noch nicht "die allmächtige Mutterimago entthronen", wie Becker-Grüll vermutet, aber in der (auch geschlechtlichen) Personalunion von idealisiertem mütterlichen Selbstobjekt und Größenselbst entsteht doch etwas Neues, das auf eine bevorstehende seelische Unabhängigkeit hindeutet, zumal mit dem Archetyp auch der Brückenschlag von der Seelen- zur kreativ-kompensatorischen Kunstwelt gelingt. "Der Engel fungiert, allgemein gesprochen, als eine Instanz, die es dem Dichter ermöglicht, auch getrennt vom verlorenen mütterlichen Idealobjekt weiterzuleben und doch mit ihm in Verbindung zu bleiben". In klarem Antagonismus zu den suizidalen Verschmelzungsfantasien etwa des *Cornet* kommt ihm darüber hinaus die Aufgabe zu, "Rilkes eigenes Anliegen der nichtbesitz-ergreifenden Liebe zu vertreten" (Dettmering 104f.). In diesem Sinne steht er zwar für das "Ideal purifizierter Männlichkeit" (Dettmering 9), das z.B. den ödipalen Inzestwunsch ausschließt, doch ist damit das narzisstische

Schema natürlich nicht verlassen, so dass es falsch wäre, von einer Neuorganisation des heterosexuellen Beziehungsverhaltens zu sprechen. Dass der Engel die autoerotische Inversion nicht aufhebt, sondern erst recht bindet, weiß Lou Andreas-Salomé, wenn sie konstatiert: "Der Engel ward zum Liebespartner" (Andreas-Salomé 81).

Engel oder allgemein geflügelte Gestalten spielen nicht zufällig auch in psychotischen Wahnbildern immer wieder eine große Rolle (Häfner 387-395), steht doch mit ihnen ein Archetyp aus dem christlich-jüdischen Kulturvorrat zur Verfügung, der als Sendbote den individuellen Zuspruch, als Schutzengel die individuelle mütterliche Fürsorge, als Mittler zwischen Himmel und Erde die Gnade Gottes und damit die höchste Instanz in Sachen Trost, Lohn, Auserwähltsein, Liebe, Auszeichnung repräsentiert. Bei Rilkes Engel findet sich in Anlehnung an die barocke Mystik, wo Engel u.a. als Spiegel der göttlichen Herrlichkeit apostrophiert sind, eine besonders interessante Sondereigenschaft, die seine psychodynamische Herkunft verrät, nämlich die der narzisstischen Homöostase: als "Spiegel", "die die entströmte eigene Schönheit/ wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz" (Werke II 205). In dieser Eigenschaft als Sich-Spiegelnde, Gespiegelte und Spiegel in einem sind die Engel Aspekt eines gefühlsautarken Selbst und gehören darüber hinaus in die Nähe der Frauengestalten, die Rilke wiederholt mit narzisstischem Selbstgenügen (und psychischer Gesundheit) in Verbindung bringt, eine Eigenschaft, die diese freilich gänzlich von Narzissos unterscheidet. Gleichzeitig sind sie ein Sinnbild für erfülltes künstlerisches Schöpfungertum, denn auch der Künstler ist sich im Selbstgeschaffenen sein eigener Spiegel, aus dem er sich idealerweise "wiederschöpfen" kann. "In creation we are created", sagt C. G. Jung im Zarathustra-Seminar von 1938.

Es gehört zu den unfreiwilligen Ironien des Rilkediskurses, wenn Marcel Kunz, der fast 20 Jahre nach dem Pionierwerk Erich Simenauers und 3 Jahre nach der Rilke-Pathographie Peter Dettmerings zu dem Schluss kommt: "Rilkes Engel trägt narzißtische Züge!", das "Odium des Pathologischen" ausgerechnet unter Berufung auf den antiken Narziss-Mythos mit der Begründung von sich weist, "Selbstbespiegelung ist hier ... eine wesentliche Möglichkeit gegen die Vergänglichkeit" (Kunz 27). Nicht nur, dass er damit dem Mythos nicht gerecht wird (von der Natur des Lebens einmal ganz zu schweigen); er übersieht obendrein ausgerechnet diejenigen Züge des Rilke'schen Engels, die ihn von dem pathologischen Narziss unterscheiden, indem sie einer 'gesund-idealisierten'—und in dieser Eigenschaft dann freilich wiederum kompensatorischen—Narzissosfiktion entspringen.

In diesem vermutlich äußersten seelischen Ruhepunkt, den Rilke unter den gegebenen Umständen erreichen konnte, ist der Prozess der narzisstischen Selbst-Zeugung praktisch abgeschlossen. Im späten Fokus des essenzialisierten Künstlertums drückt sich nun nicht so sehr die Möglichkeit des 'reinen Wortes' im Sinne einer (symbolistischen) *poésie pure* als vielmehr die Charakteristik jener seelischen Abgründe aus, welche die typisch narzisstische Leidenserfahrung des Sich-nichts-Seins und Sich-alles-sein-Müssens evoziert, zu der also vor allem die Befähigung zu kreativer Verwandlung und Anverwandlung gehört als Werk des entgrenzten Bewusstseins, das sich parasitär an fremdes Sein heftet, bis es dessen Züge annimmt—mit Erich Simenauer kann man hier von projektiver Identifikation sprechen (Simenauer 1099). Von dem Ur-Lyriker Orpheus heißt es im Sonett V des Ersten Teils: "Seine Metamorphose / in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn // um andre Namen. Ein für alle Male / ist's Orpheus, wenn es singt" (Werke II 243). Erst indem Rilke über Fluch und Segen des Sprechens bzw. Singens aus solcher Konstellation heraus reden kann, bricht er (oder bricht sich) das Schweigen. So paradox es klingen mag: In einer Art mystischer *Utopie des Verstummens* geschieht bei Rilke die Verwesentlichung der Leere des Selbst (des Nichts) zum elementarischen Substrat aller Dinge (dem Alles) im Ereignisraum des Mythos und damit des kollektiven Unbewussten. Seine letzten poetologischen Dichtungen entstanden im Horizont dieser Utopie, wobei der elegische Engel als nicht zu unterschätzende Lösungsfiguration zu größerer seelischer Freiheit und Unabhängigkeit führte.

Wenn Rilke auf Muzot beim Verfassen der Elegien und Sonette zeitweilig den Eindruck hatte, ein "Diktat" aus dem Weltall zu empfangen, dann zeigt sich darin nicht nur seine neuerliche Empfangsbereitschaft für Signale des Unbewussten und die Fähigkeit, sie zu 'übersetzen', sondern auch, wie gleichsam überirdisch wohlütig diese Integration psychischer Inhalte auf ihn wirkte. Zu den Voraussetzungen der eruptiven Episode gehört deshalb neben dem freudvollen narzisstischen Selbsterleben in der künstlerischen Produktion das symbolische Ausagieren und Integrieren verdrängter Selbstaspekte auf der Bühne des poetischen Arbeitsfeldes, wobei jede neu gefundene gelungene Figur ein Mehr an herausgestellter Unbewusstheit ermöglichte. Bei diesem Vorgang entscheidet das Maß der chiffrierenden 'Verhüllung' über das Gelingen und damit das Ausmaß der 'Enthüllung' und Freisetzung der blockierten Bewusstseinsmomente. Freiheit und Begrenzung im Sprachlichen wie im Stofflichen müssen sich die Waage halten, wenn ein Kunstwerk glücken soll. Die gewählte poetische Form spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Im Fall der 55 Sonette entschied sich Rilke für eine Kleinstruktur, die einerseits zwar starke Vorgaben in Melos und Rhythmus macht und den dialektischen Dreischritt im Aufbau bevorzugt, also auf eine Synthese hin pointiert ist, andererseits aber in der Dominanz ihrer effektvollen Klanglichkeit die straffe innere Organisation vergessen lässt. Indem das Sonett (Lat. *sonare* klingen) in der Betonung des Gefälligen, ja Liedhaften eher als 'leicht' und 'beschwingt' gelten kann, vermag es die ästhetische Botschaft der Leichtigkeit: "Alles will schweben" ideal zu vermitteln (Werke II 264). Die Elegieform dagegen gewährt zwar mehr melodisch-rhythmische Freiheiten und eine breitere gedankliche Elaboration, doch setzt die extreme Stilhöhe eine große rhetorische Disziplin voraus, die zur Konzentration im Ausdruck zwingt. Dies wiederum macht angesichts der Raumforderung des Langgedichts eine breite Fülle an Ideen und eine Vielfalt an Mitteln der epischen Dynamisierung nötig, soll die 'Gesamtauflösung' (um ein Bild aus der digitalen Bildverarbeitung zu verwenden) nicht darunter leiden.

Nach dieser Aussprache steht Rilke nicht mit leeren Händen da—im Gegenteil: er hält jetzt einen Spiegel, in dem er sich nicht mehr verloren geht und zu dessen Selbstbild er nichts mehr hinzufügen muss, gehört doch nunmehr auch die pathologische Leere zum heuristischen Medium der Darstellung, ohne dass das Ganze fortwährend vom Einsturz bedroht wäre. Im Begriff des Rilke'schen Selbst ist also nun mehr denn je die psychische Mangelersahrung als genuiner Bestandteil seines Künstlertums und Zentrum seiner kreativen Kraft integriert, ohne dass diese von der Sogkraft des Vakuums, dem Drang nach Verschmelzung absorbiert würde. Von Orpheus heißt es: "O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!" (Werke II 243). Rilke begleitet diese Problematik der narzisstischen Daseinsreduzierung, zu der auch die widerständige Dauer in ephemerer Zweieinigkeit gehört—das eigentliche "Wagnis"—, sein ganzes Leben lang bis zum Schluss. Im Testament vom 27. Oktober 1925 formuliert er den opaken Grabspruch:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidem. (Werke II 394)

Ganz transitorische Schönheit, ist die Rose für Rilke das Sinnbild eines utopischen Daseinsgenügens in autonomer (und autoerotischer) Selbstbezogenheit. Der im Topos der dornentragenden Idealschönheit angelegte "Widerspruch" entsteht durch den polarisierenden Erfahrungskontext von ästhetischer Unerschöpflichkeit und Erschöpfung, autarker Selbstverdopplung und Selbstverbrauch, Fülle und Leere, Sein und Nichtsein. Die sinnbildliche Konstruktion ist, ähnlich wie die Fontäne, ein

Bild für das prekäre psychische Gleichgewicht in der ekstatischen Contrebalance der narzisstischen Leidenserfahrung. Für die Rose gilt, was schon für Orpheus galt: "... aus beiden/ Reichen erwuchs seine zweite Natur" (Werke II, 243). Sie enthält extremes Leben als "Wagnis" und ist gerade wegen dieser grandiosen (und mondänen) Daseinsbehauptung in exponierter Weise todgeweiht. Rilke rechnet sie dem unendlichen Strom zu, der das Stirb und Werde hervorbringt und der tiefer liegt als die individuelle Lebensepisode, dort, wo unterweltlich jedes Bewusstsein 'schläft' und auch kein 'Jemand' mehr, sondern nur noch ein monadischer "Niemand-" existiert. Damit lehnt er, wieder ganz Mystiker, an Angelus Silesius an, für den die Rose als metaphysisches Gegenbild zur physischen Zeit- und Kausalgesetzlichkeit ausdrücklich "ohne Grund" ist, ohne Anfang und Ende.

Wir sind hier im Auge des Vulkans sozusagen: im prekär befriedeten Zentrum der Fiktion des geistigen "Weltinnenraums". Wir sind im Fluchtpunkt eines Prozesses, der individuell wie kollektiv mit Daseinsentzug begann und mit Dortseinsfiktionen endet. Immer zu erkennen sind die Fantasien der narzisstischen Scham (als Folge des verbotenen Exhibitionismus), die im viel zu schönen Anderen das viel zu hässliche Eigene konterkarieren. Auch auf Rilkes Grab noch ist so sinnigerweise die—exhibitionistische—"Lust" zu erkennen, 'vor Scham in den Erdboden zu versinken', wie es landläufig heisst. Wenn das am Schluss nicht doch eine Rückkehr zum Volkston ist! Die ins Selbstironische gewendete, souveräne Botschaft dieser Zeilen ist klar genug, um den zeit- und kulturtypischen Mangelkonflikt, das melancholische Leiden an narzisstischer Entbehrung zu erkennen. Die psychologiekundige Getrude Stein, die ein Jahr älter war als Rilke und ihn, der 51jährig an Leukämie starb, um 20 Jahre überlebte, hatte 12 Jahre davor in ihrem Gedicht *Sacred Emily* (Stein 178-188) eine energische Beschwörungsformel gefunden, die dem Seinsverlust von der scheinbar unpoetischen, dennoch nicht weniger wortmagischen, Seite therapeutisch zu begegnen versucht. Rilke dürfte sie gekannt haben: "Rose is a rose is a rose is a rose."

Works Cited

Andreas-Salomé, Lou. *Mein Dank an Freud. Offener Brief an Professor Sigmund Freud zu seinem 75. Geburtstag*. Vienna: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1931.

Becker-Grüll, Sibylle. *Vokabeln der Not. Kunst als Selbst-Rettung bei Rainer Maria Rilke*. Bonn: Bouvier, 1978.

Dettmering, Peter. *Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann—Rainer Maria Rilke—Richard Wagner*. Munich: Nyhmpfenburger Verlagshandl, 1969.

Freud, Sigmund. *Gesammelte Schriften*. 12 vols. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924-1934.

Gruen, Arno. *Der Fremde in uns*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2000.

Häfner, Heinz. *Das Rätsel Schizophrenie. Eine Krankheit wird entschlüsselt*. Munich: C.H. Beck, 2001.

Hofmannsthal, Hugo von. *Gedichte und lyrische Dramen*. Stockholm: Bermann-Fischer, 1946.

Koch, Manfred Koch. “‘Alles ist nicht es selbst’—Das Chaos des modernen Bewußtseins in Rilkes *Duineser Elegien*.” *Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur*. Ed. Joanna Jablowska. Łódź: Wydwnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1996. 170-179.

Kohut, Heinz. *The Analysis of the Self. A Systemic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. New York: International Universities Press, 1971.

---. *Die Heilung des Selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

---. *Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

---. *The Restoration of the Self*. New York: International Universities Press, 1977.

Komar, Kathleen L. “Rilke’s Sixth Duino Elegy or The Hero as Feige(n)baum.” *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 77.1 (1985): 26-37.

Kunz, Marcel. “Überlegungen zur Gestalt des Narziß bei Rainer Maria Rilke.” *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 1 (1972): 26-40.

- Liedloff, Jean. *Auf der Suche nach dem verlorenen Glück: Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit*. Munich: C.H. Beck, 1991.
- Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. Berlin: S. Fischer, 1925.
- Mitscherlich-Nielsen, Margarete. "Psychoanalytische Bemerkungen zu Franz Kafka." *Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*. 31.1 (Jan. 1977)
- Nietzsche, Friedrich. *Werke*. 20 vols. Leipzig: Kröner, 1899-1926.
- Priskil, Peter. *Freuds Schlüssel zur Dichtung. Drei Beispiele: Rilke, Lovecraft, Bernd*. Freiburg i.Br.: Ahriman-Verlag, 1996.
- Rattner, Josef. "Rainer Maria Rilke oder die Schwermut des Dichters." *Österreichische Literatur und Psychoanalyse. Literaturpsychologische Essays über Nestroy—Ebner-Eschenbach—Schnitzler—Kraus—Rilke—Musil—Zweig—Kafka—Horváth—Canetti*. Ed. Josef Rattner und Gerhard Danzer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997. 131-155.
- Rilke, Rainer Maria. *Briefe 1899-1926*. Ed. Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. 6 vols. Leipzig: Insel, 1933-1935. (=Briefe I-VI)
- . *Die Briefe an Gräfin Sizzo*. Ed. Ingeborg Schnack. Frankfurt am Main: Insel, 1977. (=Briefe Sizzo)
- . *Briefe über Cézanne*. Ed. Clara Rilke. Wiesbaden: Insel, 1952. (=Briefe Cézanne)
- . *Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel*. Ed. Ernst Pfeiffer. Zürich: Insel, 1952. (=Briefwechsel)
- . *Sämtliche Werke*. Ed. Ernst Zinn (Rilke-Archiv). 6 vols. Frankfurt am Main: Insel, 1955-1966. (=SW I-VI)
- . *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Ed. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, und August Stahl. Frankfurt am Main: Insel, 1996. (=Werke I-IV).

Schmidt, Jochen. "Dichtung als esoterische Sinnstiftung: Rilkes *Sonette an Orpheus*." *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Ed. Olaf Hildebrand. Cologne: Böhlau, 2003. 220-241.

Simenauer, Erich. *Rainer Maria Rilke—Legende und Mythos*. Bern: Paul Haupt, 1953.

---. "Rainer Maria Rilke in psychoanalytischer Sicht." *Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* 30 (Juli 1976): 1081-1112.

Stein, Gertrude. *Geography and Plays. Essays*. New York: n.p. 1922.

Walther, Lutz. Ed. *Melancholie*. Leipzig: Reclam, 1999.

Wysling, Hans. *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1995.

***“A Tiger’s Leap Into the Past”:
On the “Unhistorical,” the “Historical,” and
the “Suprahistorical” in Walter Benjamin’s
“Theses on the Philosophy of History”***

Karsten H. Piep

“We need history, but not the way a spoiled loafer in the garden of knowledge needs it.” That this line from Friedrich Nietzsche’s second *Untimely Meditation* found its way into Walter Benjamin’s equally untimely “Theses on the Philosophy of History” may at first seem rather perplexing. For as Benjamin had made clear on several occasions, he considered Nietzsche to be “absolut inkompetent und blind in geschichtsphilosophischen Fragen” (qtd. in Pfothner 101). Nietzsche’s notion of “the task of history...to inspire and lend the strength for the production of great men” seems far removed indeed from Benjamin’s historical materialist goal to instill the proletariat with a revolutionary class consciousness (*Untimely Meditations* 111). Besides, Nietzsche’s veneration of a healthful, “authentic,” and vigorous “republic of geniuses” evidently stands in stark contrast to Benjamin’s Marxist egalitarian vision of the classless society (*UM* 116). And last but not least, Nietzsche’s blunt contempt for popular arts and the working classes¹ runs counter to Benjamin’s dialectic interest in all popular art forms as well as his view that “the struggling, oppressed class itself is the depository of historical knowledge” (*Illuminations* 260).²

Obvious ideological differences aside, though, Benjamin’s endeavor to theorize history as the largely untapped well of libratory political action owes much more to Nietzsche’s Geschichtsphilosophie than meets the naked eye. Both Nietzsche’s attempt “to look afresh at...[the]...cultivation of history...as being injurious to it” and Benjamin’s undertaking to “brush history against the grain” emerge from a deep political concern about the *misuses* to which history has been put. As Rebecca Comay has shown, Nietzsche’s onslaught against neo-Hegelian notions of an inexorable “world process” seeks “to elaborate precisely how an ‘inauthentic’ relation to time and history can distort our relation to perception, language, politics, culture, the body, sexuality itself” (28). In a similar vein, Benjamin’s attack against Social Democracy’s uncritical embrace of technological positivism and historicism’s attendant claim to paint a picture of

the past “the way it really was” “spells out precisely how all such reductions of the past to an available, finished object can only strip the present of its potency and rob the future of its radical possibilities” (31). Comay’s observations underscore that both Nietzsche and Benjamin focus on *history as action* rather than the seemingly scientific or objective reconstruction of the past. “Die Authentizität von Nietzsches historischen Überlegungen bestand ja nach Benjamin in der Opposition gegen Entwicklungsgedanken, Fortschrittsglauben und Historismus,” assesses Pfotenhauer (108). Nietzsche’s and Benjamin’s resultant demand for “eine Revision des Bildes der Vergangenheit” that is “nicht objektivistisch” but pertains to the “konkrete historische Situation,” reveals the shared belief that it is the historian’s task to actively construct or create history—to make use, as it were, of history’s “inherent plastic powers” or its “retroactive force”—so as to induce concrete action in the present (Pfotenhauer 108, *UM* 77, *Ill.* 274). Both thinkers hold that what Benjamin calls one’s “unique experience with the past” shapes and engenders the political and artistic possibilities of today (*Ill.* 262). This points to the shared conviction that one’s—as Nietzsche might say—“authentic” relationship to the future brings about the promises and potentials of the past. Rather than deferring the possibility of concrete action to an indefinite future, *history as action* in both the Nietzschean and the Benjaminian sense seeks to (a) reclaim bygone and perhaps half-forgotten models of action and then to (b) realize or enact them *in the here and now*—the “*Jetztzeit*” (*Ill.* 261).

As shall be shown in what follows, the affinities between Benjamin’s “Theses on the Philosophy of History” and Nietzsche’s “On the Uses and Disadvantages of History for Life” extend beyond “structural” or “metaphorical” levels and entail more than a shared rejection of “the Enlightenment myth of historical progress” (Wohlfahrt 226, Wolin 261). Nietzsche’s epistemological concepts of the “historical,” the “unhistorical,” and the “suprahistorical,” I will argue, occupy a central space within Benjamin’s theory of historical-induced action, where they circumscribe the political functions of “historical materialism,” the “blasting out,” and “Messianic time” respectively. More to the point, I will be suggesting that Benjamin’s understanding of “historical materialism” draws upon Nietzsche’s conception of the “historical” by utilizing its attending “monumental,” “antiquarian,” and “critical” orientations toward history so as to open up possibilities for political action in the present. Benjamin’s notion of a “blasting out” furthermore harks back to Nietzsche’s account of the “unhistorical” condition in that it not only implies a delimited horizon but also something like an “active forgetting” or momentary disregarding of historical contexts. And Benjamin’s much-maligned concept of “Messianic time” lastly brings into play Nietzsche’s notion of the

“suprahistorical” insofar as it conflates the past and the present and thereby represents the full disclosure of history, the laying bare of all deeds—“Judgment Day” (*III*. 254). Ultimately, then, Benjamin’s constructivist approach to historical materialism can only fully articulate itself if it is attended by an unhistorical “blasting out” of particulars and a suprahistorical notion of the “Messianic cessation of happening.”

I

Written three years after the Franco-Prussian War of 1870/1871, the second *Untimely Meditation* grew out of Nietzsche’s disgust with the nationalistic pride in unification, which had swept across the German states and which German scholars had been quick to read as an unmistakable sign of the triumphant march of historical “world process.” In rebuffing the predominant Rankian and Hegelian philosophies of historical progress, Nietzsche proudly claims the “untimely” label for his meditation through his sharp attack on Germany’s presumed cultural might. Nietzsche stresses the provocative inopportunity of his essay in the preface, explaining that “this meditation too is untimely, because I am here attempting to look afresh at something of which our time is rightly proud—its cultivation of history—as being injurious to it, a defect and a deficiency in it” (*UM* 60).

Nietzsche disputes the constructions of 19th-century German historical awareness systematically by producing his own phenomenology of human interaction with, in, and through history. At the center of his new phenomenology, Nietzsche posits three distinct yet interrelated and to some extent interdependent *moods* or *attitudes* toward history: (1) the “unhistorical,” (2) the “historical,” and (3) the “suprahistorical.” Next, in further elaboration of the “historical” mood, Nietzsche puts forth three interconnected *modes of regarding history*: the “monumental,” the “antiquarian,” and the “critical.” In doing so, Nietzsche aims to exemplify how human beings and indeed entire nations may gainfully employ these three general *attitudes toward history* and three specific *modes of regarding history* in the service of a “hygienic” and vigorous cultural life. Moreover, he endeavors to demonstrate that the prevailing sense of historical progress in German society is detrimental to life, for it mistakes history for an exact science and thereby misuses these basic categories of historical understanding.

The first “mood” toward history discussed by Nietzsche is the “unhistorical.” He suggests that the grazing cow on the pasture is free from pain and boredom, because it simply does not remember. Unable to recall its previous state the cow exists blissfully ignorant of its idyllic

happiness. Human beings, by contrast, must remember and are forever burdened with memory, haunted by the past. "[A] moment, now here and then gone, nothing before it came, again nothing after it has gone...nonetheless returns as a ghost and disturbs the peace of a later moment" (UM 61). But precisely because humans are condemned to a past, they also possess the liberating capacity of "active forgetting." "It is always the same thing that makes happiness happiness," Nietzsche writes, "the ability to forget or, expressed in more scholarly fashion, the capacity to feel *unhistorical* during its duration (62). Thus "forgetting"—the temporary and willful inhibition or suspension of the past—"is essential to action of any kind," according to Nietzsche, for it makes possible the necessary drawing of horizons (62). "[A] living thing can be healthy, strong and fruitful only when bounded by a horizon" (63). This is true for individuals as well as for larger populations: "No general will achieve his victory, no people attain its freedom without having first desired and striven for it in an unhistorical condition such as that described" (64). At this juncture, Nietzsche makes clear that forgetting as a crucial element of an action, which requires the conversion of all energies into one particular moment, always also implies a degree of violence toward certain aspects of the past, none the least of which are established customs and traditions.

As he who acts is, in Goethe's words, always without a conscience...he is *unjust* towards what lies behind him, and he recognizes the *rights* only of that which is now to come into being and *no other rights whatever*.
(64, emphasis added)

Since human beings possess the historical faculty of memory, they exist in a state of contradiction, according to Nietzsche. This historical state asserts itself as soon as the child learns

to understand the phrase 'it was:' that password which gives conflict, suffering and satiety access to man so as to remind him what his existence fundamentally is—an imperfect tense that can never become a perfect one (61).

Although Nietzsche emphasizes the primacy of the unhistorical over the historical mood, he acknowledges that the *conscious awareness of* and *active engagement with* history constitutes the defining characteristic of human nature. Thus, while the unhistorical assists individuals in

establishing the necessary horizon within which action can take place, the unhistorical itself must be delimited or circumscribed by the historical. "It is true," Nietzsche confirms,

that only by imposing limits on this unhistorical element by thinking, reflecting, comparing, distinguishing, drawing conclusions...only through the power of employing the past for the purposes of life and of again introducing into history that which has been done and is gone—did man become history. (64)

The task thus becomes to strike the correct balance between the unhistorical and the historical. For an "excess of the historical"—that is, a pseudo-scientific approach to history that postulates immutable laws of history—curtails the historian's powers to mold history, robs past possibilities of their future, leads to conformism, and ultimately prevents change in the present.

Somewhat hesitantly, Nietzsche then suggests that historical reflection might lead human beings to "a suprahistorical vantage point," which transcends history. From this "vantage point," an individual would have recognized the essential condition of all happening:

this blindness and injustice in the soul of him who acts; he would have...learned from all men and all experiences, whether among the Greeks or Turks, from a single hour of the first or of the nineteenth century, to answer his own question as to how or to what end life is lived. (65)

Obviously, the suprahistorical in its pure form points to Nietzsche's existentialism, which he would later develop in *Thus Spoke Zarathustra* and which would lead him to the notion of the Eternal Return, emphasizing the moment rather than the process. In a sense, the suprahistorical means the end of history, for from its lofty, super-historical position

the past and the present are one...so [that] the suprahistorical thinker beholds the history of nations and of individuals from within, clairvoyantly divining the original meaning of the various hieroglyphics and gradually even coming wearily to avoid the endless stream of new signs. (66)

The suprahistorical thus "leads the eye away from becoming towards that which bestows upon existence the character of the eternal and stable, towards *art* and *religion*" (120). On the other hand, however, this laying

bare of all deeds also entails the risk of inducing “over-satiety and finally nausea,” in Nietzsche’s view (66).

Far from calling for an end of an active engagement with history in service of present life, Nietzsche goes on to propose three co-dependent approaches toward the past: (a) “monumental,” (b) “antiquarian,” and (c) “critical” history. The relative usefulness of these three modes, Nietzsche stresses, is situational or circumstantial so that they pertain to the individual “who acts and strives,” the individual who “preserves and reveres,” and the individual who “suffers and seeks deliverance” respectively.

The first of these approaches, monumental history, constructs history as a set of exemplars, the great people and events that provide solace and inspiration. As such, monumental history furthers action by combating despair. Gazing backwards and “reflecting on past greatness,” monumental history perceives that “the great moments in the struggle of the human individual constitute a chain, that this chain unites mankind across the millennia...that the summit of such a long-ago moment shall be...still living” (69, 68). Monumental history thus has a mimetic quality insofar as it teaches “that the greatness that once existed was in any event once possible and may thus be possible again.” Mimesis, of course, never means the exact replication of certain great deeds so that monumental history “will always have to deal in approximations and generalities, in making what is dissimilar alike” (70). Hence, Nietzsche emphasizes that monumental history aims at what Benjamin calls “the constellation which [its] own era has formed with a definite earlier one” (*III*. 263). Monumental history will therefore “always have to diminish the difference of motives and instigations, so as to exhibit the *effectus* monumentally, that is to say as something exemplary and worthy of imitation, at the expense of the *causae*” (70). Rather than retracing an unbroken causal chain of events—as in historicism—monumental historiography is concerned with the “effects in themselves” (70). “Popular festivals” or “religious and military anniversaries,” Nietzsche suggests, provide examples of “such an effect in itself,” which memorializes past events without establishing a “historical *connexus* of cause and effect” (70).

Like the other approaches, monumental history can be misused to promote causes that are injurious to life, since in foregrounding certain exemplars of greatness in the past, “whole segments of [history] are forgotten” or neglected (71). For this reason, Nietzsche argues, monumental history needs to be augmented by antiquarian history, which concerns itself with the perhaps somewhat sentimental preservation of traditions and artifacts. Similar to the monastic scribe in medieval times, the antiquarian historian reverently safeguards old customs and traditions that

connect the individual to the larger human community across ages. Not unlike Benjamin when he casts a keen eye on the mundane and profound in the streets of Berlin and Paris, the antiquarian historian regards the “history of his city” as his own; “he reads its walls, its towered gate, its rules and regulations, its holiday, like an illuminated diary of his youth and in all this he finds again himself, his force, his industry, his judgment, his folly and his vice” (73).

Lest the antiquarian approach to history turns into “a blind rage for collecting” and is overwhelmed by solemn piety and unsuspecting veneration, a third—the “critical”—mode of regarding history becomes necessary, according to Nietzsche. The critical mode counteracts and balances out both the antiquarian and the monumental. Conscious of the oppressiveness of history, the critical historian brings the past “before the tribunal, scrupulously examining it and finally condemning it; every past...is worthy to be condemned—for...human violence and weakness have always played a mighty role in them” (76). Rejecting forgetfulness, critical history “wants to be clear as to how unjust the experience of anything—a privilege, a caste, a dynasty, for example—is, and how greatly this thing deserves to perish” (76). The inherent danger of too much critical history, however, is that it may lead to destructive nihilism, in Nietzsche’s view.

Having thus roughly sketched out for the purpose at hand the most important elements of Nietzsche’s notions concerning the “unhistorical,” the historical” including its three constitutive modes, and the “suprahistorical,” I will now investigate to what extent these concepts might be helpful in discussing Benjamin’s constructivist historical materialism as well as his notions of “blasting out” and “Messianic Time.”

II

Similar to Nietzsche’s second *Untimely Meditation*, Benjamin’s “Theses on the Philosophy of History” are deeply marked by immediate political concerns. For Benjamin as for the entire radical Left, the year 1940 did not bode well. In retrospect, the Hitler-Stalin Pact appeared only as the latest in a series of bloody failures and self-induced setbacks that had abetted the rise of populist Fascist movements as well as a second World War, even more horrifying than the first. Thousands of comrades laid slain in Italy, Spain, and Germany, while what Marx had described as the “terrible... expropriation of the masses” continued (928). And far from finding themselves expropriated, the old expropriators actually multiplied their profits in wartime. Walter Benjamin, trapped in Paris, captures this

sense of despair most strikingly in his reading of Paul Klee's painting "Angelus Novus," the angel of history: "His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet" (257).

Through the eyes of Angelus Novus, whose wings have "got caught" in the violent storm called "progress," Marx's materialist deterministic view that at "a certain stage of development" capitalism inevitably "brings into the world the material means of its own destruction" seems no longer tenable (928). For even though, as Marx had predicted, "the mass of misery, oppression, slavery, degradation, and exploitation" "grows skyward" in front of Angelus Novus, the increased "centralization of the means of production and the socialization of labour" had so far obviously failed to spur the anticipated "revolt of the working class" (Marx 928-29, *Ill.* 258). Indeed, as Benjamin points out in thesis XI, technological changes in the modes of production had been misconstrued all too easily as signs of inevitable progress, which, in turn, begot complacency and "conformism" among the laboring classes (258). To combat stifling despair and progressivist conformism as well as to reassert the possibility of revolutionary action in the *present* on a historico-philosophical level, Benjamin develops a "materialist historiography...based on a constructive principle" that abandons the "conception of progress" and instead aims to "redeem the oppressed past" (262, 260).

In making the past immediately relevant for the present and, thereby, the present pertinent for the oppressed past, Benjamin first and foremost employs what Nietzsche calls "critical history." Declaring that "[n]ot man or men but the struggling class itself is the depository of historical knowledge," Benjamin establishes the situational or circumstantial necessity of critical history with reference to those who "suffer[] and seek[] deliverance" (*Ill.* 260, *UM* 67). Moreover, in accordance with Nietzsche's critical-historical turn against discriminate forgetting, Benjamin not only explicates how Social Democracy has made "the working class forget both its hatred and its spirit of sacrifice," but, more importantly, underscores that it is the task of historical materialism to recover "the image of enslaved ancestors" so as to promote emancipatory action in the now (260).

Subsequently, this leads Benjamin to a corrective attack against a monumental history, which jams city squares, museums, galleries, and textbooks with so-called "cultural treasures" that memorialize only the "heroic" deeds of "great" men (256). Historicism's monumental "empathy with the victor," he stresses, "invariably benefits the rulers" (256). Showing, in the best Nietzschean tradition of a critical historian who "takes the

knife to [history's] roots," that "human violence and weakness have always played a mighty role" in the production and transmission of so-called "cultural treasures," Benjamin makes clear: "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism" (*UM* 76, III. 256). Thus, Benjamin asserts, it is the task of historical materialism "to brush history against the grain" so as to redeem the past by dismantling the very cultural institutions of the present that uphold the canon, justify the status quo. Or, in Nietzsche's words, so as to illustrate "how unjust the experience of anything—a privilege, a caste, a dynasty, for example—is, and how greatly this thing deserves to perish" (76).

One can doubtlessly argue that Benjamin *ultimately* aims to do away entirely with notions of canonicity and the reification of great deeds. For the immediate purpose of calling to mind the possibility of revolutionary action in the now, where the past has not (yet?) "become citable in all its moments," however, his materialist historiography based on a constructive principle cannot do without a monumental history of sorts. This is already hinted when Benjamin challenges a "vulgar-Marxist conception of the nature of labor" by upholding "the Socialist utopias before the 1848 revolution" as exemplars for a better "conception of nature" (259). Through his reference to Fourier's literary vision of a society distinguished by non-exploitive, "efficient cooperative labor," Benjamin already seems to point towards contemporary pedagogical endeavors to establish revised canons or outright counter-canons that actively promote alternative models for action. In re-presenting Fourier's forgotten utopia as "something exemplary and worthy of imitation," Benjamin seems to engage in a similar kind of cultural work performed by present-day exhibitions, anthologies, public lectures, etc. that redefine "great" deeds and "great people" so as to entice particular counter-hegemonic actions, whether they may concern class, race, or gender (*UM* 70).

That Benjamin's historical materialism takes recourse to monumental history becomes perhaps most apparent in thesis XIV and XV respectively. To elucidate how extraordinary achievements in the past may be utilized or, better, reconstructed to effect action in the now, Benjamin, following Marx, points to the ways in which the "French Revolution viewed itself as Rome reincarnate."³ In terms reminiscent of the monumental history described by Nietzsche, Benjamin makes clear that it was this mimetic reenactment of the Roman Republic that constituted the "tiger's leap into the past," whereby "a past was charged with the time of the now" and thus allowed for revolutionary action (261). Like Nietzsche's monumental historian, Benjamin here forcefully blasts aside repressive ideas of historical veracity or cause and effect relations so as to recover, commemorate, and celebrate the "effect in itself." Thus, what Nietzsche calls

the “*effectus* monumentally” also appears to be of vital importance in Benjamin’s project to recuperate “the image of redemption” in the past (254). For as Nietzsche lyrically waxes it “unites mankind across the millennia like a range of human mountain peaks” and raises awareness “that the summit of such a long-ago moment shall be for me still living, bright and great” (UM 70, 68).

Given Nietzsche’s statement that monumental history “pertains to him as being who acts and strives,” it is hardly surprising that Benjamin insists in thesis XV, “the awareness that they are about to make the continuum of history explode is characteristic of the revolutionary classes at the moment of their action” (261). Using examples that are strikingly similar to those Nietzsche employs in “The Uses,” Benjamin explains how the awareness of a great, momentous deed—the “effect in itself,” as it were—is again generalized, monumentalized, and henceforth transported through time “in the guise of holidays, which are days of remembrance” (261). In light of the importance Benjamin attaches to the conscious awareness of momentous deeds it is certainly no coincidence that he calls the non-chronological, calendarical holidays of the revolutionary era “monuments of a historical consciousness” (262). Because even though Benjamin insists that the “past can be seized only as an image which flashes up at the instant,” monumental history, it seems, supplies the constructive mechanism through which “the present” recognizes an “image of the past...as one of its own concern” (255, emphasis added). Put another way, while past images of redemption surface from the collective unconsciousness of the oppressed *involuntarily*, they can only be understood and utilized as such if their immediate relevance is at the same time *constructed historiographically*.

Which leads, perforce haphazardly, to Benjamin’s use of “antiquarian” history. For on other occasions such as in “The Storyteller,” “Eduard Fuchs: Collector and Historian,” some of his essays on Kafka, and most of all in his unfinished “Arcades Project,” Benjamin was more explicit about the preservation or active remembrance of local traditions and community-building customs. Within the text at hand, thesis II provides perhaps the best clues concerning the function of what Nietzsche calls “antiquarian history” within Benjamin’s materialist historiography based on a constructive principle. As in Nietzsche, the antiquarian impulse in Benjamin’s historiography fends off the forgetting of “whole segments of” the past and turns its view “to one’s own environment and companion’s, one’s own toilsome customs, one’s own bare mountainside” (UM 71). Our “image of happiness,” Benjamin writes, “is thoroughly colored by the time to which the course of our own experience has assigned us” (253-54). To be sure, always imbued with a critical regard of

history, Benjamin's use of antiquarian history precludes the uncritical "veneration of the past" and old traditions for their own sake. Thus, rather than spreading contentment, it preserves memories of that which could have been: "people we could have talked to, women who could have given themselves to us" (254). In other words, antiquarian history in Benjamin's writing becomes a storehouse of the unfulfilled promises of the past. And yet, similar to Nietzsche, Benjamin appears to cultivate an antiquarian sense of history that remains "faithful to its own origins," forestalls "a restless, cosmopolitan hunting after new and ever newer things" and allows man to "look[] beyond his own individual transitory existence and feel[] himself to be the spirit of his house, his race, his city" (*UM* 74, 73). In Benjamin, faithfulness to origins appears as "a secret agreement between past generations and the present one," so that antiquarian history not only seeks to preserve past images of redemption as catalysts for action in the now, but concomitantly assumes a transgenerational responsibility for the past (254). For Benjamin, this antiquarian awareness of a communal responsibility for the past finds articulation in Marx's view of the working class "as the avenger that completes the task of liberation in the name of generations of the downtrodden" (260). Ultimately, then, it is what Nietzsche calls an antiquarian sense of origin that enables the individual to feel part of a larger, transhistorical community of the oppressed and to seek liberation not *from* but *through* and *in* the past.

At first glance, Nietzsche's notion of the "unhistorical" seems to be far removed from Benjamin's project to release the liberating possibilities of the past. For while Nietzsche argues that action necessitates active forgetting and the delimiting of horizons, Benjamin unequivocally asserts that revolutionary action requires the remembrance of past abuses as well as the recovery of past hopes, promises, and possibilities. Yet, if one pays close attention to Benjamin's theory of action, which he begins to develop from thesis XIV onward, it becomes clear that very notion of "blasting a specific life out of the era" also contains elements of the "unhistorical." In the Nietzschean sense, Benjamin's theory of action as part of his material historiography is unhistorical insofar as it from the outset implies a delimited horizon and entails active or constructive forgetting, at least provisionally.

The first clue that Benjamin's theory of action relies to some extent on a limited horizon is implicit in his declaration that "[n]ot man or men but the struggling, oppressed class itself is the depository of historical knowledge" (260). Neither the historical experience of racism, nor of sexism, nor of anti-Semitism, but the historical experience of what Marx described as forcible expropriation provides the central reservoir from

which “hatred” is nourished and images of hope and redemption may arise. Of course, given Benjamin’s task to outline a material historiography, his overriding emphasis on the material conditions of existence is no surprise. But even though this focus on class struggles may not preclude other historiographies that expose, for example, the medicalization of 19th-century discourses on sexuality and insanity, it clearly intimates the revolutionary necessity of circumscribed horizons. The past that is to be redeemed *first of all*, Benjamin makes clear throughout his piece, is that of a working class and its “enslaved ancestors.”

In doing so, material historiography, very similar to Nietzsche’s monumental history, does not try to “establish[] a causal connection between various moments in history” (263). Instead, the materialist historiographer “grasps the constellation which his own era has formed with a definite earlier one” (263). As much as this “grasping” of certain “constellations” between past and present periods may be based on interpretive intuition, it also seems to involve the very conscious and highly constructive act of forgetting. “[B]ased on a constructive principle,” material historiography has no use for the collection of “a mass of data” and detail; rather it wants to establish broad analogies and create striking correlations between the then and the now by “blasting a specific life out of the era or a specific work out of the lifework” (263). Put another way, in order to display what Nietzsche calls the “effect in itself” material historiography actively discards—blasts out and forgets—those circumstances, motives, causes, and contexts that make two instances appear dissimilar.

Nonlinear material historiography therefore not only assumes that “thinking suddenly stops in a configuration pregnant with tension,” but also that this tension “crystallizes into a monad.” To be sure, this Leibnizian monad, which, so to speak, congeals historical meaning within one moment of “shock” experience, does not simply dissolve contradictions through synthesis as in Hegel. Nor does it, as with Nietzsche’s idea of the suprahistorical or with Benjamin’s own concept of Messianic time present “mankind with the fullness of its past” (254). Instead, the suddenly crystallized monad that signifies a tension-filled relationship between two *analogous* but obviously not *identical* circumstances “comprises the entire history of mankind in an enormous abridgment” (263). “Abridgment” seems to be the operative term here. For “blasting a *specific* life out of the era or a *specific* work out of the lifework” appears to mean that currently useful transhistorical patterns are “preserved” (conceivably even monumentalized during revolutions), while distracting fine points and time-specific differences are temporarily discarded, forgotten, or, as Benjamin says, “canceled” (263, emphases added). This simultaneous preservation and cancellation of “the work” in “the lifework,” the general in the particu-

lar, then, amounts to a consciously political act of re-contextualization or re-configuration that comes fairly close to Nietzsche's quintessentially unhistorical task of establishing horizons for concrete action.

Benjamin's reflections on Messianic time have often been read within the context of Jewish mysticism and cabbalism. Anson Rabinbach, for instance, notes that "the Messianic tradition involves an esoteric or secret form of knowledge. Certain images or words, combinations of letters or even entire works evoke the lost utopian content of the past" (85). Such references to the Jewish Messianic tradition are certainly illuminating when applied to Benjamin, for they square with his notion that images from the past can not only be deciphered, but also be retranslated into concrete action. Incidentally, harking back to Delphi, Nietzsche comes up with a similar concept of historiography as the constructive art of deciphering the past from the standpoint of the now. "When the past speaks," Nietzsche writes, "it always speaks as an oracle: only if you are an architect of the future and know the present will you understand it" (94). However, Benjamin's notion of Messianic time seems to point beyond the recovery of "lost utopian content of the past." Not unlike Nietzsche's idea of the "suprahistorical," Benjamin's Messianic turn appears to denote an epistemic perspective from which the past discloses itself in its *entirety*. Heeding the antiquarian admonition that "nothing that has ever happened should be regarded as lost for history," Benjamin's concept of Messianic time describes a contemplative-interpretative approach to history through which "mankind receives the fullness of its past" and "its past become[s] citable in all its moments" (254). Hence, the concept of a Messianic time that grants full access to the past provides the necessary underpinning for Benjamin's claim that the historical materialist can interpret physical artifacts and spiritual remnants of bygone times dialectically so as to make them politically relevant for the present. In a sense, Benjamin's materialistic historiographer proceeds like Nietzsche's "suprahistorical thinker," who "beholds the history of nations and of individuals form within, clairvoyantly divining the original meaning of the various hieroglyphics and gradually even coming wearily to avoid the endless stream of new signs" (*UM* 66). And just as the suprahistorical observer, the material historiographer "sees no salvation in the process," but recognizes that "the world is complete and reaches its finality at each and every moment" (*UM* 66).

Now, in Nietzsche's "On the Uses" this recognition points "towards *art* and religion" so that the suprahistorical thinker may eventually abandon the study of history altogether. In Benjamin's "Theses," by contrast, it seems that the full disclosure of past happenings leads to a heightening of critical history insofar as each moment within the living

past becomes a "*citation à l'ordre du jour*" and each day within the living present becomes "Judgment Day" (254).⁴ However, perhaps due to the pervasiveness of the progressivist tradition such a condition under which the past can be fully cited in all its moments and may be appraised or judged accordingly has not (yet?) been attained. For as Benjamin underscores, "the present" merely serves "as a model of Messianic time" (263). And while the materialistic historiographer may "grasp[] the constellation which his own era has formed with a definite earlier one" and thereby "establishes a conception of the present as 'the time of the now,'" this conception by and in itself does not represent Messianic time (263). Rather, it "is shot through with chips of Messianic time" (263).

III

Read vis-à-vis Nietzsche's "On the Uses," Benjamin's materialistic historiography based on a constructive principle reveals its reliance on elements of "critical," "monumental," and "antiquarian" history. It employs "critical" history in that it seeks to dismantle the reactionary, progress-oriented historiography of the victors by recalling past abuses and patterns of oppressions (see, for example, thesis VII). It utilizes "monumental" history to the extent that it offers up generalized exemplars of revolutionary change and action (see especially theses XIV & XV). And it makes use of "antiquarian" history insofar as it aims to preserve images of happiness in bygone times and to unite (oppressed) individuals through their shared responsibility for the past (see, *inter alia*, thesis II). Moreover, Benjamin's historiography takes recourse to the "unhistorical" in that it momentarily blasts aside or actively forgets specific historical contexts in order to emphasize general configurations or what Nietzsche calls the "effect in itself." And last but not least, through the concept of "Messianic time," Benjamin's historiography employs a "suprahistorical" mode insofar as it presumes a full disclosure of the past in the present, or at least the possibility thereof. Thus one might say that the "critical," "monumental," and "antiquarian" constructions of Benjamin's materialist historiography are always attended by a highly political, action-inducing moment of "unhistorical" generalization or abstraction that is both *grounded in* and *informed by* a "suprahistorical" view of the totality of history. Put differently, while the "recognition of a revolutionary chance in the fight for the oppressed past" in Benjamin's historiography seems to require a temporary limitation of horizons or a momentary disregard for historical specificities, "nothing that has ever happened [is] lost for history," because each and every happening can always be recuperated, redeemed,

salvaged, constructed, abstracted, put to concrete political use through the “suprahistorical” concept of “Messianic time” (*III*. 263, 254).

To be sure, in view of the ideological differences that divide Nietzsche and Benjamin, the above attempt to illuminate Benjamin’s concept of history through Nietzsche’s categories of historical understanding may seem well nigh heretical to some readers. Still, given the schism that has developed between French postmodernists such as Michel Foucault and Jacques Derrida on the one hand and contemporary followers of the Frankfurt School such as Jürgen Habermas and Frederic Jameson on the other, reestablishing the dialogue between Nietzsche and Benjamin seems more opportune than ever.⁵ As Garry Banham has pointed out, within contemporary philosophical debates “[t]he encounter between Nietzsche and Benjamin has yet to happen, despite the fact these two thinkers have done more than any others to force us to question modernity.” The present paper, then, is nothing more and nothing less than an attempt to facilitate this overdue encounter, not least because further examinations of junctures in Nietzsche’s and Benjamin’s approaches to history will undoubtedly raise a host of new questions concerning issues surrounding present-day identity politics such as canon formation, counter-historicity, and the purposes of gender and minority studies in academia.

For example, since both Nietzsche and Benjamin strive to formulate something of a user’s manual of history, subsequent delineations of their respective approaches could, first of all, clarify the functions of memory and forgetting in concrete political action. Several questions come to mind: Is forgetting either in the form of drawing boundaries or in the form of “blasting a specific life out of an era” a prerequisite for action in the now? If so, which criteria should guide this temporary forgetting or drawing of boundaries in the service of political action? Should they stem from an anthropological or naturalistic concept of vigorous life? Or should they, by contrast, originate from a keen awareness of past abuses and hopes experienced (transhistorically) by particular groups of people? Will the redemption of the past—partial or otherwise—give rise to other sets of so-called meta-narratives that in the very act of liberation obscure newly arising power relations? Should the concepts of memory and forgetting be employed consciously in a manner that is opportune to specific contemporary situations and circumstances? But then again, how does one know which degree of remembrance and forgetting is expedient under which conditions?

Partial or tentative answers to these theoretical questions might then, for instance, guide contemporary debates on canon formation and reformation. More questions come to mind: Is it feasible or even desirable

at this particular moment in time to abolish canons and/or counter-canons? How could one, alternatively, make the “past citable in all its moments” so that canons and cultural agency of all sorts would be superfluous? Do evolving internet technologies such as hypertext documents, blackboards, or cyber discussion rooms already herald the (possibly untimely) end of canonicity and its resulting cultural powers? Or would one first have to abandon all concepts of culture and identity before notions of canonicity could be discarded? And if so, could one afford to abandon, for instance, tenets of identity politics under the current political and socio-economic conditions? That both Nietzsche’s “On the Uses and Disadvantages of History for Life” and Benjamin’s “Theses on the Philosophy of History” raise but do not attempt to conclusively settle these and many more questions concerning our shifting relationship to the present, the past, and the future remains perhaps their greatest strength.

Endnotes

¹ Nietzsche’s open contempt for the working classes in general and organized labor in particular is well documented. In *Der Antichrist* (1895), for example, Nietzsche fulminates, “Wen hasse ich unter dem Gesindel von Heute am meisten? Das Socialisten-Gesindel, die Tschandla-Apostel, die den Instinkt, die Lust, das Genügsamkeits-Gefühl des Arbeiters mit seinem kleinen Sein untergraben,—die ihn Rache lehren... Das Unrecht liegt niemals bei in ungleichen Rechten, es liegt im Anspruch auf ‘gleiche Rechte.’”

² See Benjamin’s “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1936). For a concise discussion of Benjamin’s dialectic approach to popular art, see Richard Wolin’s *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption* (Berkeley: University of California Press, 1994); see esp. chapter six, “The Adorno-Benjamin Dispute” (163-212).

³ When Benjamin marks the self-emancipatory possibilities of a dialectical “tiger’s leap into the past,” he clearly takes recourse to Marx’s reflections in *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* on the strategic return to the rhetoric and imagery of the Roman republic during the French Revolution (261). Following Marx’s assessment that this “resurrection of the dead served to exalt the new struggles, rather than to parody the old, to exaggerate the given task in the imagination, rather than to flee from solving it in reality, and to recover the spirit of the revolution, rather than to set its ghost walking again,” Benjamin asserts that an excavation of

past struggles will explode the “continuum of history” and (re-)charge “the now [*Jetztzeit*]” with a revolutionary “historical consciousness of which not the slightest trace has been apparent in Europe in the past hundred years” (Marx, *Surveys from Exile* 148; Benjamin 261-62). Yet, in maintaining that this backward-looking strategy employed by bourgeois revolutions can be adapted to instill the proletariat with a revolutionary consciousness, Benjamin just as clearly undercuts Marx’s account of the coming “social revolutions of the nineteenth century” (*S/E* 149). For this revolution, Marx insists, “can only create its poetry from the future, not form the past.... In order to arrive at its own content the revolution of the nineteenth century must let the dead bury their dead. Previously the phrase transcended the content; here the content transcends the phrase” (*S/E* 149). Having earlier claimed that “men make their own history, but not of their own free will,” here Marx firmly reasserts the primacy of the material “content” (the actual modes of production) over the cultural “phrase” (representations of modes of production) (*S/E* 148). Writing “[a]t a moment when the politicians in whom the opponents of Fascism had placed their hopes are prostrated and confirm their defeat by betraying their own cause,” Benjamin can neither sustain faith in the “poetry of the future” nor the self-assertion of the content over the phrase in the historical process (258).

⁴ In “The Authoritarian State” (*Telos* 15 (1973): 3-20), Max Horkheimer outlines a similar understanding of the past as always citable in the here and now so as to uncover revolutionary possibilities:

Present talk of inadequate conditions is a cover for the tolerance of oppression. For the revolutionary, conditions have always been ripe. What in retrospect appears as a preliminary stage or premature situation was once for a revolutionary last chance for change. ...[Critical Theory] confronts history with that possibility which is always concretely visible within it. ...[T]he consequence that flows from historical materialism today as formerly from Rousseau and the Bible, that is, the insight that “now or in a hundred years” the horror will come to an end, was always appropriate. (12)

As in Benjamin, revolution here does not follow in a straight line from the past. Not bound to stages of development or historical laws of progress, the revolution of the oppressed is always possible but never necessary.

Likewise, socialism is not the inevitable outcome of capitalism, but something radically new “to which the past,” nevertheless, “has a claim” (254). Thus, the task of historical materialism, according to both Benjamin and Horkheimer, is (1) to emphasize “that [revolutionary] possibility which is always concretely visible within history” and (2) to define it “as a specific one, namely as the chance for a totally new resolution in view of a totally new task.”

⁵ On the schism between postmodernist and critical theorists see Steven Best & Douglas Kellner, *The Postmodern Turn* (New York: Guilford Press, 1997) as well as Douglas Kellner, Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond (Stanford: Stanford UP, 1989). In *Postmetaphysical Thinking* (1992), Habermas argues that “neo-Nietzschean critiques of Enlightenment fail because they lose a sense of direction” (Moody). Thus Habermas accuses Foucault of “irrationality” and “cryptonormativity” on the grounds that Foucault—working within the Nietzschean tradition—“cannot explain the standards Habermas thinks must be pre-supposed in any condemnation of the present” (Moody). For a brief overview of the Habermas-Foucault dispute see Harry R. Moody, *The Challenge of Modernity: Habermas and Critical Theory*, <http://theoryandscience.icaap.org/content/vol4.1/01_powell.html>.

Works Cited

- Banham, Garry. Nietzsche, Benjamin, and the Ends of Tragedy. Conference of the Friedrich Nietzsche Society. University of St. Andrews, St. Andrews, 7 Sept. 1997.
- Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968. 253-66.
- Comay, Rebecca. “Redeeming Revenge: Nietzsche, Benjamin, Heidegger, and the Politics of Memory.” *Nietzsche as Postmodernist: Essays Pro and Contra*. Ed. Clayton Koelb. Albany: SUNY Press, 1990. 21-38.
- Horkheimer, Max. “The Authoritarian State.” *Telos* 15 (1973): 3-20.

Marx, Karl. *Capital*. Vol.1. Trans. Ben Fowkes. New York: Vintage Books, 1977.

- - -. "The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon." *Surveys from Exile*. Vol. 3 of *Selected Works*. Ed. David Fernbach. London: Pelican Marx Library, 1974.

Nietzsche, Friedrich. "On the Uses and Disadvantages of History for Life." *Untimely Meditations*. Ed. Daniel Breazeale. Cambridge: Cambridge UP, 1997. 59-123.

- - -. *Der Antichrist: Versuch einer Kritik des Christenthums*. Leipzig: Druck und Verlag von C. G. Naumann, 1895.

Pfotenhauer, Helmut. "Benjamin und Nietzsche." *Walter Benjamin im Kontext*. Ed. BurckhardtLindner. Königstein/Ts: Athenäum, 1985.

Rabinbach, Anson. *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Wohlfahrt, Irving. "Resentment Begins at Home: Nietzsche, Benjamin, and the University." *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Ed. Gary Smith. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.

Physician or Svengali? *Sigmund Freud and Arthur* *Schnitzler on the Ethics of* *Hypnotic Therapy*

Anne Stiles

Historians of the nineteenth century have discussed how medicine and psychology, like politics or religion, were fields permeated by anxiety over foreign influence.¹ While mid-nineteenth-century physiologists discovered the potentially noxious effects of foreign bodies such as microbes on human health, *fin de siècle* psychologists explored whether therapeutic techniques like hypnotism and suggestion constituted intrusive attempts to manipulate patients or beneficial efforts to excise unhealthy, foreign elements from the patients' psyche.

In Sigmund Freud's earlier works, such as his 1891 essay "Hypnose" or in *Studien Über Hysterie* (1895), co-written with Joseph Breuer, the famous psychoanalyst gravitates towards the latter attitude, arguing that hypnotism brings harmful truths to light in order to exorcise a past traumatic experience.² Arthur Schnitzler, a physician as well as a poet, dramatist and novelist, takes the opposite view, showing through his dramas *Anatol* (1892) and *Paracelsus* (1897) as well as through his autobiographical and medical writings that hypnotism can be used to impose the doctor's will upon the patient, to the detriment of the patient's health. While Schnitzler has often been likened to Freud, even called his literary apologist or his "Doppelgänger," this essay reveals an important difference of opinion between the two thinkers as to the uses and consequences of hypnotism and its alleged ability to expose psychic "truths."³ Although both men later abandoned the hypnotic method as a form of therapy and as a means to gaining psychological insight, their early difference as to the ethical and therapeutic value of hypnosis—demonstrable in their work during the 1890s—calls into question the "Doppelgänger" myth and demonstrates that Schnitzler deserves to be taken more seriously as a medical and literary innovator.

At the beginning of his medical career, Schnitzler, like many of his contemporaries, was fascinated by hypnotism, practicing it occasionally in order to anaesthetize patients undergoing surgery or to perform psychological experiments on patients who appeared to be particularly

suggestable hypnotic subjects. He was exposed to hypnotism as a practice when he served as *Sekundararzt* under psychiatrist Theodor Meynert at Vienna General Hospital from 1885-1888. Meynert had also taught Sigmund Freud during the famous psychoanalyst's three-year stint at the same hospital. During his training with Meynert, Schnitzler began editing his father's medical journal, *International Klinische Rundschau*, in 1887, a position that gave him the opportunity to write reviews of medical books, particularly those "dealing with hypsteria, neurosis, and hypnosis," subjects he found more interesting than other popular medical topics of his day (Ellenberger 471). He also reviewed six of Freud's translations of works by French neurologist Jean-Marie Charcot and Hippolyte Bernheim that dealt primarily with hysteria and hypnosis (Wisely 128).

While Schnitzler praised Freud's translations of Charcot and Bernheim, he occasionally took issue with these authors' unquestioning faith in the hypnotic method to draw out psychological truths. In the 1897 revision of his essay, "Hypnose," Freud describes the hypnotic method he pioneered along with Joseph Breuer, which reveals psychological truths in order to cure hysterical symptoms:

Wenn man den Hysterischen in Hypnose versetzt und seine Gedanken in die Zeit zurückleitet, zu welcher das betreffende Symptom zuerst auftrat, so erwacht in ihm die halluzinatorisch lebhafte Erinnerung an ein psychisches Trauma... durch die lebhafte Reproduktion der so gefundenen traumatischen Szene unter Affektentwicklung schwindet aber auch das bisher hartnäckig festgehaltene Symptom, so dass man annehmen muss, jene vergessene Erinnerung habe wie ein psychischer Fremdkörper gewirkt, mit dessen Entfernung nun die Reizerscheinungen aufhören. (qtd. in *Die Wiener Moderne* 494).

The therapeutic method Freud here describes presupposes that hypnosis inevitably brings truth to light in the form of a repressed memory of a traumatic event. The revelation of this truth in turn brings healing as the patient learns to integrate this forgotten part of him- or herself into present-day consciousness. Note that the original trauma or reminiscence that allegedly produces the hysterical symptoms is referred to as a foreign body, which the physician must remove via hypnosis in order to preserve the patient's psychic integrity. Schnitzler, by contrast, saw the doctor himself as a potentially harmful foreign influence on the patient under certain circumstances.

Admittedly, Freud recognizes the potential of hypnotic suggestion to influence the patient's memory and produce false results, but at this relatively early stage of his career, Freud tended to view such false outcomes as exceptions to the general rule that hypnosis provoked introspection resulting in truthful revelation.⁴ Indeed, Freud was confident enough to declare in 1891 that "Alles, was über die grossen Gefahren der Hypnose gesagt und geschrieben wurde, gehört ins Reich der Fabel" ("Hypnose" 150).⁵ Later in his career, Freud dismissed hypnosis in favor of free association, but at the time *Anatol* was published (1892), hypnosis was still the most up-to-date psychological methodology of the time, favored not only by Freud and Breuer, but also Bernheim, Charcot and Pierre Janet, among other contemporary psychiatrists.

Schnitzler's own conviction, a result of his experiences as a hypnotist, was that people could role-play as well as lie while under the influence of hypnosis, a conclusion that went against Freud's and Charcot's basic premise that hypnotism brings to light the inner truths of the individual psyche (Ellenberger 472). Schnitzler reveals his lack of faith in the hypnotic process in his published article on hypnosis, and again in *Anatol*, where Anatol's friend Max concludes that "Weiber auch in der Hypnose lügen" (18). In critiquing hypnosis at this early date (1892), particularly its claim to reliably reveal psychological truths, Schnitzler proved to be in advance of Freud, who rejected hypnosis only later (probably around 1896) in favor of the technique of free association.

Schnitzler's sole published medical article deals with the subject of hypnotism. He published this essay, entitled "Über funktionelle Aphonie und deren Behandlung durch Hypnose und Suggestion," in *Internationale Klinische Rundschau* in 1889. In this piece, Schnitzler applies the practice of hypnosis to his father's field of medical expertise, laryngology. Schnitzler describes how he had used hypnosis to successfully treat cases of aphonia (loss of the voice due to physical or psychological causes, usually neurosis) and to anaesthetize patients undergoing surgeries. For instance, Schnitzler successfully hypnotized a young girl undergoing a nasal operation without anaesthesia and performed series of "painless" tooth extractions on hypnotized patients. Schnitzler occasionally performed these experiments with an audience of doctors from his own and neighboring hospitals, earning him a somewhat embarrassing but not unjustified reputation as a performer rather than a serious scientist. Although Schnitzler cut back on public hypnotic "performances" so as not to injure his reputation in medical circles, one senses his flair for the dramatic in his choice of hypnotic experiments as well as his tendency to attract an audience.

In addition to hypnotizing patients for therapeutic or anaesthetic purposes, Schnitzler performed a series of daring psychological experi-

ments using hypnosis. In his autobiographical work, *Jugend in Wien*, Schnitzler modestly describes these attempts as “an sich nicht uninteressant, doch nichts wirklich Neues... [und] nicht wissenschaftlich durchgearbeitet” (313). Most memorably, Schnitzler arranged for an attempt on his own life by a hypnotised subject, then averted tragedy by providing his subject with a letter-opener instead of a dagger. Schnitzler’s friend, author Felix Salten, observed a similar experiment in which Schnitzler hypnotised a young woman and commanded her to pick up a dagger and use it to stab his colleague Dr. Hajek. Just in time, Schnitzler commanded the young woman to drop the dagger, at which point she resumed her normal, nonthreatening personality. Salten was obviously impressed with the psychological implications of the experiment: “Es war bei diesem seltsamen Schauspiel mit aller Deutlichkeit zu beobachten, wie aus einem harmlosen Menschen ein Verbrecher und wie aus diesem durch Suggestion zum Verbrecher geworden wieder ein harmloser Mensch zum Vorschein kommt” (qtd. in Boetticher 49). Schnitzler’s fiction further explores the author’s interest in the latent criminal tendencies in the apparently most harmless individuals, for example, the conventional Lieutenant Gustl with his murderous rage against the baker who grabs his saber.

Schnitzler writes that he ultimately gave up hypnosis except for very limited therapeutic cases, because he found that “meine interessantesten Medien durch die Wiederholung der Versuche nicht nur in ihrer Willenskraft, sondern auch in ihrer körperlichen Gesundheit geschädigt wurden” (*Jugend* 313). Schnitzler’s interest in his patients’ welfare here contrasts with his previously cavalier attitude towards performing drastic psychological experiments, a pursuit he later confined to his fiction and (perhaps) to his love affairs. In 1889, the same year Schnitzler wrote his scientific article on hypnosis, he also composed the first one-act drama of the *Anatol* cycle, “Die Frage an das Schicksal,” which depicts a “dilettantische[...], nichtwissenschaftliche[...] Anwendung der Hypnose” (Perlmann 79). The *Anatol* cycle, which proved to be Schnitzler’s first major literary success, depicts a quasi-autobiographical figure, Anatol, a neurotic playboy whose erotic adventures eerily resemble Schnitzler’s own seductions and betrayals of various girlfriends during the late 1880s.

In “Die Frage an das Schicksal,” Anatol hypnotises his girlfriend, Cora, in hopes of finding out whether or not she is faithful to him. While his friend Max looks on, Anatol induces a hypnotic trance and asks Cora several questions, including “Wie heisst du” and “wie alt bist du,” the second of which she answers surprisingly, revealing that she is twenty-one instead of nineteen, as she had previously claimed (12-13). He also asks her, “liebst du mich?” to which she answers “ja” (13). But Anatol cannot work up the courage to ask Cora the question that really matters:

whether or not she is faithful to him. Indeed, the mere thought of her infidelity makes him “wahnsinnig,” even though he admits he has been unfaithful to her many times (8). Anatol’s hesitation leads Max to conclude that “dir deine Illusion doch tausendmal lieber ist als die Wahrheit” (17). Thus, the hypnotic experiment in *Anatol* fails because the protagonist lacks confidence and seems unable to hear the truth he supposedly longs to elicit. Although one could blame the poor outcome of the hypnosis on the incompetent hypnotist rather than his procedure, it is still fair to say that the play contains an implicit critique of hypnosis as a practice due to its failure to generate truthful responses as well as the imbalanced gender relations it fosters.

Most obviously, Schnitzler’s *Anatol* suggests that hypnosis is an ineffective means of eliciting revelatory psychological truths. Anatol’s initial contention that hypnosis is “ein untrügliches Mittel” appears laughable by the end of the one-act play, since Cora’s post-hypnotic slips of tongue reveal that she has successfully deceived Anatol while apparently in a trance state (18). For instance, when Anatol tells her that she said she loved him under hypnosis, she replies, “Wirklich?” (18). Max adds mockingly, “Sie glaubt es nicht! Das ist sehr gut!” (18). Max concludes, “Eines ist mir klar: dass die Weiber auch in der Hypnose lügen ... aber sie sind glücklich – und das ist die Hauptsache” (18). In this instance, hypnosis has produced not truths, but only more questions (Perlmann 82).

Further, Anatol’s bungling attempts to dominate his girlfriend’s will through hypnosis, and thereby demonstrate his own masculine superiority, expose the inherent misogyny of the hypnotic method as it was generally practiced at the *fin de siècle*. In nineteenth-century case studies involving hypnotic experiments, the typical hypnotist is a male exercising power (scientific, psychological as well as sexual) over a typically passive female subject or medium. Exceptions to this rule, such as the occasional male hypnotic subject, do exist but are relatively rare. The hypnotic procedure generally involves some kind of subtly erotic activity, whose dangers are increased by the close physical proximity of hypnotizer to subject. Freud, for example, occasionally used the following method on his hypnotic subjects: “das fünf bis zehn Minuten lang fortgesetzte Streichen mit beiden Händen über Gesicht und Körper des Patienten, das eine auffällig beruhigende und einschläfernde Wirkung hat” (“Hypnose” 147-148). Anatol, too, uses this method when he puts Cora into a trance, “ihr... über Stirne und Augen streichelnd” (12). These stroking movements hearken back to a mid-nineteenth-century form of hypnosis in which the hypnotist made “magnetic passes” over the subject’s body, which were “long sweeping movements of the hands skimming the surface of the skin without actually touching it, so close that each felt the heat of the other’s body”

(Winter 2). The hypnotic act thus appears almost scandalously familiar, particularly if the female subject is of higher social standing than the male hypnotist, as was often the case.

During these close encounters, the symbolic superiority of the male hypnotist over his female subject is never far beneath the surface. As Michaela Perlmann reminds us, the male hypnotist stands in for the power of the traditionally male realms of science, culture and civilization, while the female medium represents passive nature (79). Schnitzler's *Anatol* initially seems to replicate this gender dichotomy, since Anatol revels his own supposed hypnotic powers: "Man könnte ein Zauberer sein! Man könnte sich ein wahres Wort aus einem Weibermund hervorhexen!" (10). Meanwhile, Anatol describes Cora as "gewiss ein geeignetes Medium" whom he desires to render passive and obedient (10). As he puts Cora under a trance, Anatol refers to her condescendingly as "mein Kind" and turns to his admiring friend Max with a "siegesbewusste Miene" (12). Anatol, like Schnitzler himself, clearly enjoys having an audience for his hypnotic feats, especially when they appear to demonstrate his mastery of the opposite sex.

But as we have seen, Anatol's attempts to master the opposite sex through hypnosis (or any other technique, for that matter) very often backfire. While hypnotizing Cora, Anatol loses his resolve as well as his control of language. Like Hofmannsthal's Lord Chandos, Anatol finds that words are no longer obedient to his purposes; try as he might, he cannot find the correct words to ask his girlfriend whether she has been faithful to him. The simple question "Bist du mir treu" seems to him too coarse and "nicht präzise genug," because, as he explains "Wenn ich sie frage: bist du treu, so meint sie dies vielleicht im allerweitesten Sinne ... sie denkt möglicherweise an eine Zeit, wo sie einen anderen liebte... und wird antworten: Nein" (13). Anatol tries to formulate the question differently, but always fails because the word "treu" seems vague or somehow unsatisfying. He says to Max, "Treu! Wie heisst das eigentlich: Treu? Denke dir ... [Cora] ist gestern in einem Eisenbahnwaggon gefahren, und ein gegenüberstehender Herr berührte mit seinem Fusse die Spitze des ihren ... [es ist] gar nicht ausgeschlossen, dass sie auch *das* schon als einen Treubruch ansieht" (15). Max instantly understands that all of these attempts to evade the question are mere excuses on Anatol's part, since he is unable to face the mere possibility of Cora's infidelity. As soon as Anatol gains the omnipotent power over Cora that he desires, he loses the ability to use it because of lack of self-control and an inability to use language effectively to achieve his goals.

While Anatol effectively loses his voice as his control over language diminishes, Cora figuratively wins back her lost voice at the end of

the piece, just as Schnitzler's mute hysterics successfully regained the use of their speech by means of his hypnotic treatments. After she is awakened, the previously obedient Cora boldly denounces Anatol's experiment as "lauter Unsinn" and refuses to be hypnotised again (18). Moreover, she has managed to preserve the secret of her faithfulness (or lack thereof) from Anatol even while under hypnosis, so that she still has him in her power. Perlmann writes succinctly, "Nicht er [Anatol], sondern Cora trägt den Sieg davon" (82). Schnitzler's critique of the gender politics of hypnosis here comes in the form of parody, by rendering the male hypnotist tongue-tied as well as ridiculous.

In *Paracelsus*, by contrast, the eponymous protagonist conducts a much more successful hypnosis in the sense that he undeniably proves his mastery of his hypnotic art as well as of his hypnotic subject, Justina (the wife of his former acquaintance, the blacksmith Cyprian). In so doing, Paracelsus proves his erotic potency as well, since Justina admits her former infatuation with the doctor. Although the doctor masters his hypnotic subject psychically and erotically, however, the hypnosis he performs produces a series of lies mixed in with truthful revelations, suggesting yet another implicit critique of the Freudian hypnotic method.

The play takes place in sixteenth-century Basel, where travelling doctor and "Hexenmeister" Paracelsus (Bombastus Theophrastus Hohenheim) has arrived to demonstrate his hypnotic healing powers in the public square (*Paracelsus* 24). Cyprian watches as the doctor cures a mute woman using hypnosis (just as Schnitzler himself did) and heals the lame blacksmith's wife, who regains the use of her arms and legs. Then Cyprian invites the "hochberühmte Arzt" to dinner and makes the mistake of insulting the doctor's itinerant lifestyle and calling him a quack (13).

In order to prove his hypnotic abilities as well as to avenge himself, Paracelsus hypnotizes Justina, making her believe she had an affair with the nobleman Anselm. Tormented by her imagined guilt, Justina barricades herself in her room, then describes her alleged affair with Anselm in such detail that Cyprian begins to believe she is telling the truth. At Cyprian's insistence, Paracelsus then wakes Justina and hypnotizes her a second time, commanding her to tell the truth. At this point Justina reveals that she never had an affair with Anselm, but that if the nobleman had stayed in town a day or two longer "so wären minder schuldlos wir geschieden" (51). Moreover, she reveals that she used to be madly in love with Paracelsus, and only married Cyprian after the doctor abandoned her. Cyprian is duly humbled when he realizes he was his wife's second choice, and the doctor's hypnotic art emerges triumphant.

But despite the success of Paracelsus's hypnotism, the play as a whole still amounts to a critique of hypnosis insofar as it is used for

experimental, rather than therapeutic ends. The cruel nature of Paracelsus's hypnotic procedure is perhaps the best evidence for this. While Paracelsus is fully capable of using hypnosis to heal, at Cyprian's, he uses hypnosis for revenge and for his own entertainment, choosing the helpless and manipulable Justina as his subject. In sharp contrast to Cora, who is able to practice deceit even in a trance state, Justina is truly a "geeignetes Medium" because she is passive and obedient to Paracelsus's suggestions. Justina is merely a victimized pawn in Paracelsus's mind games, just as Anatol wished Cora would be.

Accordingly, any fleeting feminine triumph like that present at the end of *Anatol* is apparently absent here. In its place is a critique of male pride made obvious by Cyprian's concluding speech: "Doch was ich heut' gesehn, für alle Zeit / Soll's mich vor allzu grossen Stolze hüten" (57). Here, Schnitzler's critique of male pride reflects his scientific determinism, a characteristic he shared with Freud. Like Theodor Meynert, who taught both Schnitzler and Freud, Freud argued that free will was nonexistent, because every human action could be traced back to brain physiology (or, in later versions of Freud's theories, to the unconscious). Freud wrote that "das Ich 'nicht einmal Herr ist im eigenen Hause'" (qtd. in Worbs 195). Cyprian, like Freud's "Ich," is demonstrably not the master in his own house, as Paracelsus' experiments make clear. Cyprian's own belief that he can possess Justina fully and irrevocably is revealed as pure illusion. Towards the beginning of the play, Cyprian boasts, "Umschlossen und gebändigt ist das Weib [Justina]. Geöffnet ist mein Tor ... ich fürchte niemand" to which Paracelsus ominously replies, "Ich wünschte dieses Wort so wahr als stolz" (28). When Justina reveals that she once loved Paracelsus and now feels attracted to Anselm, Cyprian's illusion of mastery inevitably crumbles. Her dismissive tone when describing her husband reveals her relative indifference to him: despite her admission that "Ich bin dein [Cyprian's] – und will es gerne bleiben," Justina admits that her married happiness is merely "ein friedlich Glück/ Ist's auch nicht allzu glühend" (53, 51). Paracelsus's intervention serves as a necessary humbling experience for Cyprian, who turns out to be the real medical "patient" in this peculiar interaction.

But Paracelsus is not merely the agent in Schnitzler's critique of masculine pride, he is one of its targets as well. Schnitzler's work criticizes Paracelsus's overweening scientific hubris and the cruel, unnatural nature of his hypnotic techniques. As in Mary Shelley's *Frankenstein*, science here appears as a masculine force victimizing passive, feminine nature. Victor Frankenstein's teacher, M. Waldmann, describes scientists as those who "penetrate into the recesses of nature, and shew how she works in her hiding places" (28). Like Victor Frankenstein, Paracelsus's science

proceeds beyond the bounds of propriety and sexual decency. Paracelsus's hypnosis of Justina can be seen as a figurative rape that unwillingly draws forth her erotic secrets. Justina makes her unwillingness to participate in the hypnotic experiment clear only retroactively, at the play's conclusion: "Mich dünkt, ich sagte / So viel von mir, als ich – nie sagen wollte" (57). Given the similarity of their names, it is perhaps not too much of a stretch to connect Schnitzler's Justina to the Marquis de Sade's Justine, another unwilling victim of sexual torture at the hands of an egotistical and controlling male. When Paracelsus says that the whole hypnotic experiment was merely "ein Spiel," he effectively admits his sadism, which consists of his willingness to casually perpetrate acts of cruelty as part of a game or merely as entertainment (57). In this respect he differs little from Schnitzler himself, whose early psychological experiments were equally drastic, using hypnosis to suggest the criminal, murderous aspects of "harmlosen Menschen" (Boetticher 49). Thus, in his portrait of Paracelsus, one can read Schnitzler's indictment of his own irresponsible use of hypnosis during the early part of his medical career.

Another possible target of Schnitzler's *Paracelsus* is Freud himself. The historical Paracelsus of the sixteenth century was not known for practicing hypnosis, but rather for his "weitreichende Reform des Medizinstudiums," which privileged learning from experience over the teachings of famous classical healers like Hippocrates, Galen, and Avicenna (Perlmann 83). By making his fictional Paracelsus a renowned hypnotist, Schnitzler points the finger at contemporary hypnotic practitioners, particularly Freud, who used hypnosis in an attempt to draw forth psychological truth. While Cora is able to lie under hypnosis, Justina unfailingly says what she believes to be true, but the paradoxical result is the blurring of the boundaries between truth and fiction (as when Cyprian begins to believe, incorrectly, that his wife really had an affair with Anselm). In one of his most famous speeches, Paracelsus describes how difficult it is to draw the line between truth and fiction:

Mit Menschenseelen spiele ich. Ein Sinn
Wird nur von dem gefunden, der ihn sucht.
Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns;
Wir spielen immer, und wer es weiss, ist klug. (57)

This speech solidifies the identification between Paracelsus and Freud, who also explored the boundaries between "Traum und Wachen"

albeit only after *Paracelsus* appeared in print.⁷ Moreover, Paracelsus's admission that he plays with human souls identifies him as more of a psychologist than a doctor of physical ailments.

Paracelsus's use of hypnosis can be seen as a critique of Freud's hypnotic technique because, while Freud used hypnosis to reveal psychological "truths," the "truths" which emerge from the hypnotized Justina are sometimes simultaneously fictions. For instance, when Justina proclaims that she has had an affair with Anselm, she says what she thoroughly believes to be true, even though it is a bald-faced lie. Schnitzler effectively questions whether hypnosis reliably produces truthful results, even in a best-case scenario where the subject is fully cooperative and does not knowingly lie or role-play. The above passage further implies that there may be a degree of wishful thinking involved in Freud's revelation of his patients' "truths": "Ein Sinn / Wird nur von dem gefunden, der ihn sucht" (57).

Schnitzler also implicitly questions whether Freud's hypnotic method brings facts to light that are better left unsaid. When Paracelsus first commands Justina to be extremely truthful until nightfall, Cyprian asks him why he can't extend this period of truth-telling indefinitely. Paracelsus replies, "Ihr werdet froh sein, dass die Sonne sinkt, / Und wenn sie aller Frauen beste wäre" (50). Justina's unflattering sexual revelations make everyone uncomfortable, proving the truth of Paracelsus's remark. She herself admits that she said more during the hypnotic trance than she ever wished to. This Freudian emphasis on truth-telling, particularly about one's erotic experience, proves problematic for Schnitzler because, like hypnosis, it can be invasive and ultimately cruel. This cruelty extends not only to the hypnotic subject, who is forced to render up her secrets against her will, but also to those she implicates in so doing. In the case of *Paracelsus*, both Cyprian and Caecelia are embarrassed and hurt by Justina's revelations about them.

Admittedly, even before Freud, contemporary therapeutic interventions tended to be too invasive for the comfort of many, and oftentimes not in the patients's best interests. Schnitzler's target in *Paracelsus* is not only Freud (although he is implicated more than any other individual physician), but medical practitioners in general who show more interest in their scientific research than the welfare of their patients. In *Jugend in Wien*, Schnitzler condemns the callousness of many Viennese doctors towards their patients. For example, he criticizes his former professor, Isidor Neumann, who treated skin diseases and syphilis at Vienna General Hospital, as being overly concerned about his reputation, not to mention "rücksichtslos egoistisch und von einer grenzenlosen Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal seiner Kranken" (261).

Ultimately, such indifference has a dehumanizing effect on both doctor and patient alike. This dehumanization is perhaps most obvious in the dissecting rooms, where Schnitzler observed with dismay doctors' tendency to see the human bodies lying before them as mere things, decrying "die Gleichgültigkeit gegenüber dem nun einmal zur Sache gewordenen Menschenbild" (qtd. in Worbs 197). Paracelsus's cruelty and indifference towards Justina's suffering is thus symptomatic of a wider problem in turn-of-the-century European medicine.

Finally, Schnitzler's *Paracelsus* demonstrates that patients, too, must be complicit in order for doctors to exercise power over them through psychological experimentation. Cyprian initially gives Paracelsus permission to demonstrate his hypnotic arts on Justina, even if he later objects to the way in which the doctor does so. Justina, although she does not verbally consent to the hypnosis, at least behaves cooperatively throughout, although it is not fully clear whether or not she has a choice once she has entered a trance state. The couple's complicity in the experiment is symptomatic of a more widespread problem in contemporary European medicine, one that was especially pronounced in German-speaking countries, according to Schnitzler. While a medical student, Schnitzler travelled to England and was surprised at the recalcitrance of the patients there. His surprise led him to reflect on how unusually cooperative the German and Austrian medical patients were, a fact which, Schitzler says, led many foreign doctors to study in Vienna:

Über die Gutmütigkeit und Geduld unserer Wiener Patienten und Patientinnen hatte ich mich oft gewundert. Ja, viele hatten es geradezu mit Stolz zur Kenntnis genommen, dass sie als interessante Fälle galten oder auch nur, dass sie sich brav hielten ... von solchem Ehrgeiz war bei den Londoner Kranken keine Spur zu finden. (*Jugend* 293)

In 1887, around the time that Schnitzler traveled to England, Nietzsche wrote of a tendency towards soul searching in the European public that almost amounts to a kind of masochism: "We experiment on ourselves in a way which we would never allow on animals, we merrily vivisection our souls out of curiosity" (87). Nietzsche's vague pronouns suggest that either doctor or patient could be guilty of this kind of "vivisection of the soul" if their exploration of human psychology goes beyond the bounds of safety or propriety. Schnitzler, too, appears to suggest in *Paracelsus* that there ought to be a limit to our desire to probe our own psychic depths. What we find out, if we exceed this limit, might not be beneficial for us to know.

Schnitzler's critique of experimental uses of hypnosis in *Anatol* and *Paracelsus*, particularly those hypnotic methods practiced by Freud and his followers, should put to rest any serious contention that Schnitzler was Freud's "Doppelgänger" in the sense that he naively fleshed out the psychoanalyst's theories in his fiction. Indeed, Schnitzler had some serious methodological and theoretical quibbles with Freud, a few of which have been mentioned here, and are worth briefly recapitulating. Schnitzler takes issue with hypnosis in general because of the implicit cruelty of the practice when not used exclusively for therapeutic aims. He critiques Freud's hypnotic method in particular because of its emphasis on healing through revealing the patient's inner psychological truth. In *Anatol* and *Paracelsus*, the "truths" that hypnosis brings to the surface are of questionable value, even when the subject is entirely cooperative.

All of this goes to show that Schnitzler and Freud had somewhat different views of human psychology, particularly as regards the value (or even the possibility) of a revelatory psychological truth. Thus, while the two authors have "a similar talent" and parallel life paths, to a certain extent, the critique of hypnosis present in *Anatol* and *Paracelsus* provides powerful evidence that Freud and Schnitzler differed philosophically in significant ways (Nehring 191). Furthermore, calling Schnitzler Freud's double unfairly negates Schnitzler's own expertise and experience as a practicing doctor. Thus, this essay ultimately attests to the need for more critical readings of Schnitzler's work that are not overly dependent on Freudian theory, and which give Schnitzler more credit as an independent thinker and open-minded medical practitioner.

Endnotes

¹ See Otis for a recent and intriguing study on this theme.

² Freud's essay, "Hypnose," was published as an entry in Anton Bum's *Therapeutisches Lexikon* (Vienna: Urban and Schwarzenberg, 1891), and was reprinted (in revised form) in the 1893 and 1900 editions of the lexicon.

³ Literary critics frequently cite Freud's 1922 letter to Schnitzler in which he explains that his previous avoidance of the author stems "aus einer Art von Doppelgängerscheu." This letter is published in the Reklam anthology *Die Wiener Moderne*, pp. 651-653.

⁴ In his 1889 review of August Forel's "Der Hypnotismus," for instance, Freud argues that it would be wrong for a doctor not to use the power of

suggestion if it could be helpful to the patient: “Er wird als Arzt die Unmöglichkeit erfahren, die Hypnose nicht zu üben, seine Kranken leiden zu lassen, während er sie durch eine unschuldige psychische Beeinflussung erlösen kann.” Freud adds, “Warum soll der Arzt also nicht eine Beeinflussung planmässig anstreben dürfen, die ihm immer so erwünscht war, wenn sie ihm unversehens einmal gelang?” (*Werke* 128).

⁵James Strachey, Freud’s English translator, writes in the prefatory material to *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* that “Precise dates for Freud’s abandonment of these various procedures [including hypnosis] are not obtainable. In a lecture delivered at the end of 1904 ...he declared ... ‘Now I have not used hypnosis for therapeutic purposes for some eight years (except for a few special experiments)’ –since about 1896, therefore” (66).

⁶Freud’s *Traumdeutung* was first published in 1900. However, both Freud and numerous other contemporary physicians had previously written about the significance of dreams, a perennially popular topic in European medical literature.

Works Cited

Boetticher, Dirk von. *Meine Werke sind lauter Diagnosen: Über die ärztliche Dimension im Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg: C. Winter, 1999.

Ellenberger, Henri. *The Discovery of the Unconscious*. New York: Basic Books, 1970.

Freud, Sigmund. “Hypnose.” *Gesammelte Werke: Nachtragsband / Texte aus den Jahren 1885 bis 1938*. Ed. Angela Richards and Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt: Fischer, 1999. 141-150.

- - -. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 1. Ed. James Strachey, et al. Trans. James Strachey. London: Hogarth Press, 1978.

Nehring, Wolfgang. “Schnitzler, Freud’s Alter Ego?” *Modern Austrian Literature* 10 (1977): 179-94.

- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morality*. Trans. Carol Diethe. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Otis, Laura. *Membranes: Metaphors of Invasion in Nineteenth-Century Literature, Science, and Politics*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1999.
- Perlmann, Michaela. *Der Traum in der literarischen Moderne: Zum Werk Arthur Schnitzlers*. Munich: Wilhelm Fink, 1987.
- Schnitzler, Arthur. *Anatol. Anatol / Anatols Grössenwahn / Der Grüne Kakadu*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- . *Jugend in Wien: Eine Autobiographie*. Frankfurt: Fischer, 1985.
- . *Paracelsus. Die Theaterstücke von Arthur Schnitzler*. Vol 2. Berlin: S. Fischer, 1913.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. Ed. J. Paul Hunter. New York: W.W. Norton, 1996.
- Winter, Alison. *Mesmerized: Powers of Mind in Victorian Britain*. Chicago: Chicago UP, 1998.
- Wisely, Arthur. *Arthur Schnitzler and Twentieth-Century Criticism*. Rochester, NY: Camden House, 2004.
- Worbs, Michael. *Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt: Europäische Verlaganstalt, 1983.
- Wunberg, Gotthart and Johannes J. Braakenburg, ed. *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst, und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Das Spiel als Inbegriff des Menschen? *Kritik an einer konservativen Schiller-* *Rezeption*

Clemens Stepina

Am 9. Mai 2005 jährt sich Schillers Todestag zum 200. Mal. Das ist eine willkommene Gelegenheit, nicht nur über den ‚Dichterfürsten‘, sondern auch über den Theoretiker und Philosophen nachzudenken. Denn wie sehr zum Gedenkjahr auch der größte Gegenspieler Goethes als Säulenheiliger der deutschen Literatur verehrt wird,¹ so wenig ist seine ästhetische Theorie, wie sie in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen* (1795) vorliegt, und in welcher das dialektische Verhältnis von Gesellschaft und Kunst erläutert wird, zum Gegenstand kritischer und hierin aktueller Analyse geworden.

Aber gerade eine solche Analyse lohnt sich, will man Schillers philosophische Gedanken zu einer ästhetischen Gesellschaft, die gerade im Spiel sich entfachen soll, auf heutige Rezeptionsmuster hinterfragen, die ihrerseits wieder in der Frage nach dem Verhältnis von Arbeit und Muße bzw. Spiel gründen.

Schiller, der seine zeitgenössische Gesellschaft wie kein anderer in ihrer Ständeklausel und Herrschaftshörigkeit kritisierte,² war auch in seiner Ästhetik gesellschaftlicher Verhältnisse schonungsloser Kritiker— und schon alleine aus diesem Grund muss mit der falschen und sich bis heute haltenden Vorstellung, dass seine Gesellschaftsphilosophie mit der „Erfindung des Deutschen Idealismus“ (Safranski 7) einherging, aufgeräumt werden: Denn das Vorurteil, dass Schiller Begründer des philosophischen Idealismus und Ahnherr konservativer Philosophie und Literaturwissenschaft sei, ist nichts anderes als eben ein Vorurteil, das es hier und heute zu bereinigen gilt.

1. Ein verkürztes Schiller-Zitat und die Folgen in den konservativen Geisteswissenschaften

Im 15. Brief zur *ästhetischen Erziehung des Menschen* schreibt Schiller einen Satz von weitreichender Bedeutung: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“ (62). Dieses Zitat ist aber Mitte, und nicht Schlusspunkt weitreichender Überlegungen, die der im Ansatz schon durchaus materialistische Denker über ein Modell des ästhetischen Menschen in einer von bürokratischen Zwängen befreiten Gesellschaft anstellt.

Wird dieses Zitat aus dem Zusammenhang gerissen, dann deutet freilich alles darauf hin, dass Schiller das Spiel zum Inbegriff des menschlichen Wesens hochstilisiert hätte. Es wäre dann als selbstzweckliches Handeln dem fremdzwecklichen und instrumentellen Handeln, wie es heute in der (kapitalistischen) Arbeit fokussiert wird, tatsächlich entgegengestellt. Diese Polarisierung aber ist nicht bei Schiller angestrebt, sie ist alleine in der heutigen, hierin konservativ zu nennenden Spiel- und Freizeitforschung angelegt. Ihre Forschungsideologie kann in einem Satz beschrieben werden: Das Spiel soll außerhalb sozioökonomischer und geschichtsbildender Bezüge stehend betrachtet werden, es soll somit ein ‚ur‘menschliches Handeln darstellen, das mitunter auf Ergebnisse der (fremdzwecklichen) Arbeit aufbauen kann, nicht aber mit dieser verglichen werden darf. Für die zentralen Repräsentanten der konservativen Spielforschung: Huizinga und seinem zeitgenössischen Repräsentanten Scheuerl ist das Spiel Alpha und Omega von Kultur und Gesellschaft, es ist die erste und letzte Lebensäußerung des Menschen; es ist aber auch Ort der Erholung von schwerer Arbeit.³ Spiel firmiert also auch unter dem Begriff der Freizeit, dem der Begriff der Arbeit schroff entgegensteht.

Diese Argumentation ist nicht neu (denn neu ist nur der ungerechtfertigte Verweis auf Schiller), sie wurde von Biologen vor mehr als hundert Jahren begründet: Das Spiel soll entspannen und in ihm können Energien für die Arbeit gesammelt werden. Lazarus und Groos⁴—die beiden hier zu nennenden Referenzpersonen—betten die Begriffe Spiel und Arbeit in ein zwei Phasen-Modell ein: Auf die Phase der Erschöpfung und Belastung durch Arbeit soll die Phase der Entspannung und Erholung, in welcher auch das Spiel eingegliedert ist, folgen.

Die Frage ist aber, ob Geisteswissenschaftler wie ein Huizinga oder Naturwissenschaftler wie ein Groos das Spiel wirklich als Inbegriff des Selbstzwecklichen sehen, wird es doch eigentlich *ex negativo* zur

Arbeit definiert: Das Spiel wird als eine Regeneration angesehen, die dazu dienen soll, in der Arbeit wieder voll funktionstüchtig zu sein. Spiel gerät also zu einer Kompensation, wie es zuletzt im deutschsprachigen Raum von Plessner⁵ so genannt und auch radikalisiert wurde: Für ihn ist das Spiel Ersatz für die Arbeitswelt, in der der Mensch sich selbst entfremdet. Das Spiel soll den Menschen dafür entschädigen, was ihm in der Arbeitswelt versagt geblieben ist: Wahrheit und Identität als Menschen über die Arbeit zu finden.

Nun ist aber das Spiel in einer kapitalistischen Gesellschaft selten Ausdruck innerster Wahrheit und Identität, sondern Ware, die es—am Besten passiv—zu konsumieren gilt. Spiel und Spaß stehen in unserer Gesellschaft im Zeichen eines konsumierenden Spiel- und Freizeitverhaltens: Das Spiel als Ausdruck einer Freizeitkultur ist schon längst in den kapitalistischen Verwertungszusammenhang von Geld und Event-Urlaub eingegliedert. Es ist also keine—wie auch immer geartete—„Seinsfeier des Menschen“ (Gadamer 19), sondern der unfreiwillig ironische Ausdruck einer Leistungsgesellschaft, in der selbst die Freizeit nach Parametern der Arbeit gemessen wird (Nutzen-Kostenrechnung: maximaler Spaß zu minimalem Geldaufwand usw.).

Was dem kritischen Konsumenten klar ist, ist aber der entsprechenden Wissenschaft freilich ein unthematisierter Bereich: Die konservative Theorie von Spiel und Freizeit offenbart in ihren wissenschaftlichen Reflexionen einen grundlegenden und hierin unlösbaren Widerspruch: Einerseits handelt sie von zeitgenössischer Gesellschaft und Arbeit, andererseits definiert sie ihren Gegenstand gegen diese Gesellschaft und gegen diese Arbeit, als quasi gesellschaftlichen Freiraum, als Spiel. Arbeit begründet Freizeit und Spiel, das ist eine—und hier nicht einmal ideologiekritisch eingeführte—Hypothese. Geschichtlich ist klar nachweisbar, dass seit den Zeiten der industriellen Arbeit durch diese eine materielle und zeitliche Freisetzung für breite Bevölkerungskreise erfolgte (Eichler 16f). Diese Freisetzung kann man als Freizeit bezeichnen.

Seltsam aber ist, dass in der konservativen Forschung die Freisetzung von Zeit und Arbeitskraft im Rahmen der Freizeit die Dialektik von Arbeit und Freizeit, ferner von Arbeit und Spiel, zumeist unreflektiert bleibt: Spiel wird somit ausschließlich positiv konnotiert, Arbeit ausschließlich negativ. Dass Arbeit spielerisch und das Spiel arbeits-spezifisch erfahren werden könnten—das ist ein dialektisches Argument, dem sich die oben genannte Spielforschung in der Geistes- wie Naturwissenschaft völlig verschließt.

Einseitige Spiel-Argumente sind daher die Folge. Sie lassen sich

auf drei Ebenen nachverfolgen:

1.: Das Spiel ist in der zeitgenössischen Gesellschaft als einzige Fluchtmöglichkeit vor entfremdender und sinnzerstörender Arbeit anzusehen (Opaschowski 294-299).

2.: Den gesellschaftlichen Antagonismus von Freizeit und Arbeitszeit gilt es ästhetisch zu legitimieren; Arbeit und Arbeitswelt bekommen sozusagen einen ästhetischen Mantel spielerischer Lebensfreude umgehängt.⁶

3.: Arbeit und Spiel (Muße) gälte es in naiver und realutopischer Einheit dem Kapitalismus zu konzedieren: So wurde vor noch nicht allzu langer Zeit ein sozialromantisches Bild eines nicht mehr arbeitsteiligen Individuums entworfen, das von selbsterzeugten Nahrungsmitteln und Kleidungsstücken sein naives Fortkommen finden soll (Klopffleisch 225).

2. Schillers Spielbegriff – im Kontext besehen

Schillers Spielbegriff, wie er im Programm einer ästhetischen Erziehung entwickelt worden ist, wurde in der Forschung—wie oben zu sehen war—für das eigene ideologische Erkenntnisinteresse instrumentalisiert, was eine adäquate Interpretation erschwert. Kanon der ideologiekritischen—und auch noch heute folgens schwer ignorierten—Schillerforschung⁷ aber ist: Schiller hat den Spielbegriff innerhalb einer ästhetischen Realutopie eingebettet gesehen, in welcher die Antithese von Sinnlichkeit und Vernunft in einem Tertium, dem Spiel, aufgehoben werden soll. Das lässt den Schluss zu, dass das Spiel keineswegs als rein selbstzweckliches, sondern vielmehr als gesellschaftlich relevantes Handeln angesehen werden muss, da es die revolutionäre Umgestaltung von Gesellschaft und Subjekt zum Ziel hat.⁸ Zudem wird deutlich klar, dass ein Gegensatz von Arbeit und Spiel, wie er in der heutigen idealistischen Spiel- und Freizeitforschung dargestellt wird, nicht bei Schiller angelegt ist, sondern vielmehr aristotelische Ursprünge aufweist.

Da dieser Kontext in der heutigen Forschung kaum bedacht wird, soll hier in aller gebotenen Kürze eine Sinnklammer gesetzt werden: Aristoteles' Idee der Selbstzwecklichkeit—fürderhin Göttlichkeit (Theoria)—der Muße wird in der zeitgenössischen Geistes- und Naturwissenschaft mit dem Begriff des Spiels zusammengebracht. Genauer gesagt, beruht ‚Spiel‘ auf einer Säkularisierung des aristotelischen Mußebegriffs. Der Begriff des Spiels ist nichts anderes als ein semantisch modernisierter Muße-Begriff,⁹ der—wie bei Aristoteles im schroffen Gegensatz zum Begriff der Arbeit steht. Das Spiel—nun zur Selbstzwecklichkeit und unter verkürzter Zitierung des genannten Schiller-Satzes

hochstilisiert—firmiert unter dem mußhaften, selbstzwecklichen Handeln, die Arbeit unter einer fremdzuwecklichen, den Menschen entstellenden Handlung. Spiel ist so ein von geschichtlichen und nicht zuletzt sozioökonomischen Handlungserfahrungen gereinigtes und nur auf sich selbst zurückführbares, darin nicht von etwas anderem ableitbares und somit unhintergehbare Handeln.¹⁰ Dieser allem Iridischen entrückte Spielbegriff drückt die Konfundierung von Begriffselementen der Muße und der Freizeit, als von der Arbeit freigestellte Zeit, aus. (Und dass diese Argumentation in sich aporetisch ist, da Spiel *ex negativo* zur Arbeit definiert wird, wurde ebenfalls schon oben dargelegt.)

Für Schiller hingegen ist das spielerische Handeln kein ahistorisches oder traumwandlerisches Handeln, sondern ein Handeln vielmehr, das die sinnlichen Elemente unentfremdet und hierin expressiver Arbeit und Vernunftmomente der geistigen Arbeit in sich aufnimmt und synthetisiert.

Das Plädoyer für eine totale Umwandlung des bürgerlichen Staats durch ästhetisches Handeln, wie von Schiller im 6. und 27. Brief eindringlich gefordert, ist in der klassischen deutschen Literaturphilosophie beispiellos geblieben. Es ist aber—das muss der Wahrheit halber hier erwähnt werden—eine Umwandlung, die auf rein gedanklicher Ebene erfolgt, und hier auch eher in der Unklarheit der literarischen Metapher verbleibt: Denn wie die Aufhebung des bürgerlichen Staats *in concreto* geschehen, ergo wie das Spiel als Form menschlichen Handelns verstanden werden soll, ist von Schiller nicht klar dargelegt worden. Erschwerend kommt hinzu, dass der Begriff des Spiels nicht einheitlich verwendet wird und darüber hinaus die Synthesis von Natur und Vernunft nicht nur im Spiel, sondern auch im „ästhetischen Zustand“ wie im „Schein der Kunst“ angestrebt wird, wobei eine Darstellung dialektischer Triangulierung fehlt.¹¹

Jedenfalls aber hat Schiller niemals das Spiel um seinetwillen eingeführt, es kann daher auch kein Baustein für eine zeitgenössische Spielontologie sein, die ihren Gegenstand—unter Extrapolation der Arbeit—als rein ideelle Substanz des Menschen zu verhandeln hätte. Zudem lässt sich das Forschungsdilemma einer Spielontologie, mit der weder Arbeit noch Spiel adäquat analysiert werden können, nicht mit dem antiken Habitus der Geringschätzung existentieller Arbeit übertünchen.

Marcuse und Habermas hingegen haben Schillers Argumentationen richtig bedacht—und für ihre Theorien adäquat weiterentwickelt: Herbert Marcuse sieht im Spiel das Medium ästhetischer, mithin erotischer Handlungen, in welchem die Menschen befähigt sind, im Rahmen einer sanften Revolution—spielerisch eben—die Gesellschaft positiv zu verändern (Marcuse 171-194); Jürgen Habermas sieht im spielerischen Handeln das Potential angelegt, die Möglichkeiten und Bedingungen des

kommunikativen Handelns auszuloten. Was heute mit Habermas unter den synthetischen Leistungen des kommunikativen Handelns verstanden wird, nämlich eine Stabilisierung der Lebenswelt durch Akte der Kommunikation, die auch in das ökonomische System eingreift, hat zweifellos bei Schiller Anleihen (Habermas 59-64).

3. Ein Ausblick: Das Spiel als Teil der Kultur

Eine Spieltheorie, die literarische und philosophische Elemente mit empirischen Elementen einer Kulturtheorie verbindet, ist heute immer noch Desiderat. Eine Ausnahme bildet wohl der Kulturtheoretiker Sutton-Smith,¹² der davon ausgeht, dass Kinderspiele auf das Erwachsenenleben vorbereiten. Spiele sind also nicht an und für sich selbstzwecklich, sondern üben im Gegenteil die Funktion aus, innerhalb einer Kultur die zur Lebensbewältigung erforderlichen Techniken, die im Medium des Spiels überdies zur Übernahme sozialer Konfliktbewältigung führen, einzüben.

Die kulturtheoretische Spielforschung von Sutton-Smith zeigt darüber hinaus auf der Basis empirischen Materials, dass das Auftreten verschiedener Formen des Kinderspiels in einem Kontext mit dem *status quo* der Kulturtechnik steht, welcher wiederum mit soziökonomischen Strukturen und Wertorientierungen zusammengebracht werden muss. Dem Spiel kommt demnach keine—wie auch immer geartete—universellbiologistische Gültigkeit von Spielformen und Spielsequenzen, noch eine ‚Selbstzwecklichkeit‘ von Spielen an sich, zu.

Das Spiel ist so gesehen eine einzigartige Zusammenfassung, Reflexion und Weiterentwicklung von umfassenderen Zusammenhängen des kulturellen und sozioökonomischen Lebens. Dass dieses Leben auf einer ästhetischen Ebene verhandelt werden muss, um die sozialen wie ökonomischen Komponenten der geistigen wie körperlichen Arbeit verbinden und weiterentwickeln zu können—das ist der eigentlich revolutionäre Gedanke bei Schiller, dessen Aktualität nicht auf einen Satz zusammengefasst, sondern im Gegenteil auch auf andere Belange der wissenschaftlichen Reflexion über Spiel und Arbeit wie Gesellschaft und Kultur ausgeweitet werden muss.

Endnotes

- ¹ Vgl. Peter-André Alt, *Schiller: Leben, Werk, Zeit* (Munich: C.H. Beck, 2004).
- ² Vgl. Marie Haller-Neumann, *Friedrich Schiller: „Ich kann nicht Fürstendiener sein“* (Berlin: Aufbau-Verlag, 2004).
- ³ Vgl. Johan Huizinga, Johan, *Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. 2nd ed. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956); und Hans Scheuerl, *Theorien des Spiels*, Reihe Pädagogik 2 (Weinheim-Basel: Beltz, 1991).
- ⁴ Vgl. Moritz Lazarus, *Die Reize des Spiels* (Berlin: n.p., 1883); Karl Groos, *Das Spiel. Zwei Vorträge* (Jena: G. Fischer, 1922) besonders 1-4; und Karl Groos, *Die Spiele der Tiere*, 3rd ed. (Jena: G. Fischer, 1930).
- ⁵ Vgl. Helmut Plessner, *Diesseits der Utopie: Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie* (Düsseldorf: Dietrichs, 1966); und Helmut Plessner, *Lachen und Weinen, Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. 3rd ed. (Bern: Francke, 1961).
- ⁶ Vgl. *Freizeit zwischen Ethik und Ästhetik: Herausforderungen für die Pädagogik, Politik und Ökonomie*. Ed. Johannes Fromme and Renate Freericks (Neuwied: Luchterhand, 1997).
- ⁷ Vgl. Elisabeth M. Wilkinson, and L. A. Willoughby, *Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung* (Munich: Beck, 1977).
- ⁸ Im 27. Brief spricht Schiller von „totale[r] Revolution“. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Mit den Augustenburger Briefen. Ed. Klaus L. Berghahn (Stuttgart: Reclam, 2000).
- ⁹ Zur geschichtlichen, in der Aufklärung und Romantik fußenden Entwicklung, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. Reinhard Klopffleisch, *Die Pflicht zur Faulheit: Freizeit zwischen Streß und Muße* (Düsseldorf: ECON-Verlag, 1991) 4-8.

¹⁰ So zuletzt etwa: „Der glücklich spielende Mensch scheint in eine Welt zu reisen, in der die Zeit zur Ewigkeit wird und eine oft banale Alltagslogik außer Kraft gesetzt wird.“ Robert Kamper, „Spiel und Transzendenz“. *Der spielende Mensch*. Ed. Günther G. Bauer. Internationale Beiträge des Instituts für Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg 5. (Munich: Musikverlag Emil Katznbichler, 1993) 24.

¹¹ Vgl. dazu Schiller im 3., 10. und 11. Brief.

¹² Vgl. Brian Sutton-Smith, *Die Dialektik des Spiels. Eine Theorie des Spielens, der Spiele und des Sports* (Schorndorf: Hofmann, 1978).

Works Cited

Alt, Peter-André. *Schiller: Leben, Werk, Zeit*. Munich: C.H. Beck, 2004.

Eichler, Gert. *Spiel und Arbeit: Zur Theorie der Freizeit*. Problemata 73. Stuttgart: Frommann- Holzboog, 1979.

Einführung in die Freizeitwissenschaft. Ed. Horst W. Opaschowski. 3rd ed. Vol. 2. Opladen: Leske und Budrich, 1997. 294-99.

Freizeit zwischen Ethik und Ästhetik: Herausforderungen für die Pädagogik, Politik und Ökonomie. Ed. Johannes Fromme and Renate Freericks. Neuwied: Luchterhand, 1997.

Gadamer, Hans-Georg. *Die Aktualität des Schönen, Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Reclam, 1989.

Groos, Karl. *Das Spiel. Zwei Vorträge*. Jena: G. Fischer, 1922.

---. *Die Spiele der Tiere*. 3rd ed. Jena: G. Fischer, 1930.

Habermas, Jürgen. „Exkurs zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“. *Der philosophische Diskurs der*

Moderne, Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 59-64.

Haller-Neumann, Marie. *Friedrich Schiller: „Ich kann nicht Fürstendiener sein“.* Berlin: Aufbau-Verlag, 2004.

Heidegger, Martin. *Der Satz vom Grund.* Pfullingen: G. Neske, 1957.

Huizinga, Johan. *Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* 2nd ed. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956.

Kamper, Robert. „Spiel und Transzendenz“. *Der spielende Mensch.* Ed. Günther G. Bauer. Internationale Beiträge des Instituts für Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule „Mozarteum“ Salzburg 5. Munich: Musikverlag Emil Katznbichler, 1993. 24.

Kloppfleisch, Reinhard. *Die Pflicht zur Faulheit: Freizeit zwischen Streß und Muße.* Düsseldorf: ECON-Verlag, 1991.

Lazarus, Moritz. *Die Reize des Spiels.* Berlin: n.p., 1883.

Marcuse, Herbert. „Die ästhetische Dimension“. *Triebstruktur und Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. 171-94.

Plessner, Helmut. *Diesseits der Utopie: Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie.* Düsseldorf: Dietrichs, 1966.

- - -. *Lachen und Weinen, Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens.* 3rd ed. Bern: Francke, 1961.

Safranski, Rüdiger. *Schiller oder Die Erfindung des deutschen Idealismus.* Munich: C. Hanser, 2004.

Scheuerl, Hans. *Theorien des Spiels.* Reihe Pädagogik 2. Weinheim-Basel: Beltz, 1991.

Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.* Mit den Augustenburger Briefen. Ed. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 2000.

Sutton-Smith, Brian. *Die Dialektik des Spiels, Eine Theorie des Spielens, der Spiele und des Sports*. Schorndorf: Hofmann, 1978.

Wilkinson, Elisabeth M., and L. A. Willoughby. *Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung*. Munich: Beck, 1977.

Psychiatric Philosophy in Nietzsche's Der Fall Wagner and Nietzsche Contra Wagner

James Kennaway

*Unsere Ärzte und Physiologen haben in Wagner
ihren interessantesten Fall*
Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*

Few philosophers have made much use of the language of psychiatry, but one fascinating exception is Friedrich Nietzsche. This is most notably the case in his critique of his former friend and mentor, Richard Wagner. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* from 1872 may have owed a good deal to Wagner's influence, but by the time of the first Bayreuth festival in 1876, Nietzsche expressed doubts in the highly ambivalent essay *Richard Wagner in Bayreuth*. However, it was only after the death of the composer in 1883 that Nietzsche openly proclaimed his apostasy. In *Der Fall Wagner* from 1888, *Nietzsche Contra Wagner* from 1889, and in many passages in the autobiographical *Ecce Homo*, he attacked Wagner in no uncertain terms for being mass culture, effeminate, Schopenhauerian, quasi-Christian and corrupt.

This extraordinary and beautifully written assault was put primarily in terms of sickness, specifically in the rhetoric of psychopathology, hysteria and degeneration. In part five of *Der Fall Wagner*, Nietzsche begins the main body of his critique of Richard Wagner and puts forward his principle charge against the composer—that he is a decadent:

Dem Künstler der *décadence*—da steht das Wort. Und damit beginnt mein Ernst. Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser *décadent* uns die Gesundheit verdirbt—und die Musik dazu! Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht alles krank, woran er rührt—er hat die Musik krank gemacht. (97)

From this point on the language of medicine, and psychiatry in particular, dominates Nietzsche's writings on Wagner. The "case" in the title is clearly intended to be understood as a medical case, and the subtitle to *Nietzsche Contra Wagner*; "Aktenstücke eines Psychologen," has the same associations. The comparison with sickness takes several forms. Wagner himself is described as a disease. The composer "gehört bloß zu meinen Krankheiten," Nietzsche writes (88). Nietzsche also argues that his music can have a pathogenic effect on audiences: "Wagner macht krank" (131). He also suggests that Wagner's success was a symptom as well as a cause of sickness among the audience. That success (especially among women) was essentially a question of "nerves," and indeed his work was "an expression of physiological degeneration (specifically a form of hysteria)" (99, 102).

The purpose of this article is to outline the sources of Nietzsche's "psychiatric philosophy" and to show how Nietzsche uses medical language for different ends than his contemporaries. I will show that Nietzsche's use of medical rhetoric has only superficial similarities to scientific rationalist critiques of Wagner, and that his largely tactical use of the language of medicine can obscure his real target—cultural malaise and philosophical Pessimism. In particular, I will discuss Theodor Puschmann's now largely forgotten *Richard Wagner: eine psychiatrische Studie* of 1872 as a precedent of a psychiatric attack on Wagner. The origins of this psychiatric rhetoric have been the subject of some debate. Curt von Westernhagen and Manfred Eger have gone as far as to imply that Nietzsche simply copied many of these charges against the composer from other critics, Paul Bourget and Eduard Hanslick. As I will show, Westernhagen and Eger exaggerate the influence of specific critics and underestimate the extent to which the rhetoric of degeneration had become commonplace by the 1880s.

A key pointer to the origins of much of Nietzsche's thinking on the subject is the fact that he used the French word *décadence* rather than the German *entartet* or *dekadent*. Indeed, Nietzsche's debt to French ideas on *décadence* was considerable. The use of the word *décadent* to describe modern art dates from Desiré Nisard's attack on Victor Hugo and the French Romantics of 1834, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*.¹ Nisard compared the lack of classical form of the Romantics to the supposed locus classicus of decadence, the late Roman Empire. In the decades after Nisard's book, the word took on a broader meaning than simply "decay" in French culture at the time. With the so-called *décadent* movement in the 1880s, it came to be a marker of aestheticism and dandyism to take the epithet and make it positive. These self-declared *décadents* made this pose the basis of a school and gave

Paris an even greater association with decadence. Nietzsche's conclusion, that Wagner was a secret Parisian, must be seen in this context. The composer was "sehr modern, nicht wahr? Sehr pariserisch! Sehr *décadent*!" (Nietzsche 109).

At the same time, French anxieties about cultural and social decay were mixed up with the idea of physiological degeneration. Conservatives and radicals alike pointed to the social, cultural and sexual changes brought on by industrialization and cried that society would collapse. The elision of moral and cultural decadence with physiological and psychiatric degeneration had become commonplace by the 1880s, despite the fact that, as David Weir has pointed out, decadence refines corruption, whereas degeneration is the corruption of refinement (ix). It is also clear that when Nietzsche writes about *décadence* he is referring to a physiological condition as much as to historical and cultural decline. The connection between this Bohemian view of decadence and the idea of sickness is revealed in a passage from *Der Fall Wagner*; "Ja, ins Grosse gerechnet, scheint Wagner sich für eine andern Probleme interessiert zu haben, als die, welche Leute die kleinen Pariser *décadents* interessieren. Immer fünf Schritte weit vom Hospital" (110). And, as we saw in the first quotation above, *décadence* can ruin your health.

However, the French *décadents* maintained a highly ambivalent attitude towards this medical-cultural illness, adding a certain glamour to the idea of luxurious decline and glamorous sickness. This ambivalence was also a crucial part of Nietzsche's use of the rhetoric of degeneration-*décadence*. Thomas Mann's insight that Nietzsche's *Wagnerkritik* was a "Panegyrikus mit umgekehrten Zeichen" describes the use of psychiatric language perfectly (Mann 72). Nietzsche was very conscious of the pathological character of his own relationship with Wagner, writing "Nicht das ich gegen diese Krankheit undankbar sein möchte... Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer werden" (88).

The ambivalent Parisian attitude to decadence came to Nietzsche mostly through the work of Paul Bourget. Indeed the Wagner scholar, Curt von Westernhagen, went as far as to argue that *Der Fall Wagner* is "eine Art Trickbild...ein Plagiat" of the Frenchman's work (Eger 179). While such exaggerated criticisms of Nietzsche may smack of Wagner-loyalism, there is undoubtedly a great deal in Bourget's *Essais de psychologie contemporaine* that found its way into Nietzsche's work. Nietzsche encountered Bourget's work in 1883-4 and it had a profound influence on all his subsequent work. Although Nietzsche did use the word *décadence* before reading Bourget (for instance, in a letter to his friend Peter Gast in 1882) it takes on its full meaning and significance only thereafter (Borchmeyer 132).

In using the word more ambivalently Bourget was by no means an entirely original thinker himself. His partly positive view of decadence, for example in the following passage, is not at all original; “si les citoyens d’une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont ils pas très supérieurs comme artistes de l’intérieur de leur âme?” Théophile Gautier’s famous preface to *Les Fleurs du Mal*, which contains the same idea, albeit more positively inclined both to Baudelaire and to decadence, was also part of Nietzsche’s library, complete with innumerable pencil notes by the philosopher. Gautier’s preface brought out themes implicit in Baudelaire’s own writings. For example, in the essay on Edgar Allen Poe, Baudelaire glowingly describes a “literature of decadence,” where

in the tricks of this dying sun, certain poetic minds will find new joys; they will discover dazzling colonnades, cascades of molten metal, a paradise of fire, a sad splendor, a rapture of regret, all the magic of dreams, all the memories of opium. (319-320)

Although Baudelaire rarely used the word *décadence*, his ambivalent attitude towards the concept is the origin of the whole *décadent* movement, and also of Nietzsche’s own mixed feelings (Pestalozzi 158-178).²

Bourget took Baudelaire as his archetypal *décadent*, as Nietzsche would take Wagner. Bourget even uses the same rhetoric of medical “cases” to make his point that Nietzsche would later use in his Wagner books; “Baudelaire ist ein ausserordentlich bezeichender ‘Fall’ dieser besonderen, eigenartigen Entwicklung” as Bourget had it in the German translation of his work (15). Nietzsche got the language of sickness partly from Bourget’s analysis of Baudelaire, in which words such as *ungesund*, *Nervensystem*, *krankhaft* and *unnatürlich* appear (126). There are further psycho-pathological elements that Bourget and Nietzsche have in common; for example, Bourget writes of Baudelaire’s head as a *psychologischen Apparat*, and uses drug metaphors, describing a poetic effect as being like an “Opiumrausch,” as Nietzsche would describe Wagner’s “Opiaten der Sinne” (18, 139).

Crucially, Bourget focuses on the unhealthily erotic in Baudelaire’s work, a motive that runs throughout all discussions of decadence, alluding to the poet’s image of the “Boudoir als Folterkammer,” and his “Manie” in brothels (10). More concretely, the understanding of literary decadence in part seven of *Der Fall Wagner*, as “dass das Leben nicht mehr im ganzen wohnt... jedesmal Anarchie der Atome” is clearly lifted almost intact from Bourget’s own interpretation in his Baudelaire essay, in which he argues that for decadence, “Die Folge ist eine Anarchie, welche den Verfall des Ganzen mit sich bringt” (103, 22). In Bourget’s original the

organic model implicit in Nietzsche's passage is explicit; society and the work no longer function as an organism in a decadent era.

Another reason why Nietzsche found Bourget's idea of decadence so appealing is the role given to enervation and philosophical Pessimism. Bourget points to "Abscheu vor dem Sein," a weakened vital instinct, as standing behind all the various manifestations of decadence, whether they be found in Schopenhauer, Russian anarchists, the Communards, or *décadent* poets (16). The over-refinement of decadents makes them obscure and means they have "no future," and given the associations of Wagner with *Zukunftsmusik*, an argument such as this must have seemed to Nietzsche a perfect fit for the composer. Baudelaire was for Bourget as Wagner for Nietzsche, a "Stimulantia der Erschöpfung" (Bourget 99). These descriptions of Pessimism as a symptom of a weakened instinct and physiological weakness point to the essence of Nietzsche's use of medical language. For the most part, Nietzsche's language merely took the form of previous medical rhetoric against Wagner, while having a very different agenda, but with Bourget's attack on the physiological weakness of the will, Nietzsche found a perfect medical metaphor for his assault on Wagner's pseudo-Christian Schopenhauerian ethic.

Alongside Paul Bourget, the other purported source of Nietzsche's ideas is the music critic Eduard Hanslick, whose hostility to Wagner from *Lohengrin* on was such that the composer caricatured him in the figure of Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg*. Manfred Eger's book *Nietzsches Bayreuther Passion* contains an outline of Nietzsche's debts to Hanslick, while acknowledging Bourget's influence. Eger makes bold claims about the influence of Hanslick on Nietzsche's *Wagnerkritik*, going as far as to compare the relationship between Hanslick and Nietzsche with that of Goethe and Eckermann, to Hanslick's advantage! (Eger 321-332). Although he does not go as far as Westernhagen in accusing *Der Fall Wagner* of plagiarism, he gives Nietzsche credit for little beyond expressing other writers' ideas brilliantly. In some instances it is clear that Nietzsche did "borrow" ideas from Hanslick. For instance, the accusations about Wagner's bad counterpoint are highly reminiscent of some of Hanslick's comments, and Nietzsche's descriptions of the unpleasant physical power of music, that Wagner's music "sweats," for example, come partly from Hanslick's contribution to musical aesthetics, *Vom Musikalisch-Schönen* (Nietzsche 101).

There are other examples of Hanslick's supposed influence on Nietzsche to which Eger alludes that have other more direct sources or had become commonplaces by the 1880s. The fact that both Hanslick and Nietzsche refer to the *Blutschande* in *Die Walküre* hardly shows direct

influence, since on-stage incest raised eyebrows in many circles. Most importantly for this discussion, Eger argues that Nietzsche got his description of Wagner as a “disease” through Hanslick from Arrigo Boito, who had written, “Le Wagnerisme c’est la maladie de nos jours, c’est une peste” (21). This is one of the weakest parts of Eger’s argument. Nietzsche certainly was not the first to use this language about Wagner, but neither was Boito or Hanslick. Eger also points to Hanslick as the origin of Nietzsche’s use of drug metaphors and the idea that nerves, especially women’s nerves, were particularly susceptible to Wagner’s musical powers. Indeed, Hanslick’s reviews of Wagner from the 1870s and after contain many examples of this; for instance, he claims that “a direct nervous stimulant works upon the female audience particularly,” and describes “the hashish dream of the ecstatic female” (Hanslick 172). Nietzsche’s depiction of Wagner’s “Erfolg bei den Nerven und folglich bei den Frauen” obviously has a lot in common with Hanslick’s reviews (99).

However, a closer look at Wagner criticism of the 1870s and 1880s shows that much of this kind of language, whether used metaphorically or medically, had become normal fare, and one hardly has to find a single point of origin, or claim that Nietzsche “copied” the idea. The beginning of the debate on Wagner’s mental state can be dated to the furor unleashed by the republication of Wagner’s unsavory essay *Das Judenthum in der Musik*, first published in September 1850 in the *Neue Zeitschrift für Musik* under the pseudonym K. Freigedank (“Free thought”), but reprinted under Wagner’s own name in 1869. After this came a flurry of criticism, not just of the pamphlet’s noxious anti-Semitism, but of the composer’s life, works, and theories in general, from both Jews and non-Jews. It was at this time that a psychiatric theme emerged as an important part of anti-Wagnerism, a response at first to Wagner’s intemperate anti-Semitic views more than to his music. The connection between the publication of the pamphlet and the pathological theme in music criticism was made explicit in Richard Wüerst’s article in the *Berliner Fremdblatt*: “After the publication of this text we await with certainty to hear that the rumored author has been locked up in an asylum” (Tappert 23).

The most significant source for the idea that Wagner was “sick” in a psychiatric sense was Theodor Puschmann’s pamphlet of 1872, “Richard Wagner: eine psychiatrische Studie,” the publication of which caused quite a stir at the time. It provoked several other books, both supporting and denouncing Puschmann’s claims, and Nietzsche himself defended Wagner to the hilt, still in his role as Wagner acolyte, in the *Musikalisches Wochenblatt* in January 1873. What Puschmann’s book brought to discussions of Wagner, and indeed of music *tout court* was the language of physiological sickness and degeneration. This marked a change from the

journalistic criticism of Wagner which had often used terms such as “hysterical” and “paranoid.” It is only after the scandal around the Puschmann book that one finds discussion of the “pathological element” in Wagner’s music in Hanslick’s reviews, and since Nietzsche was aware of the Puschmann affair there seems little reason to pinpoint Hanslick’s quotation of Boito as the origin of the idea of Wagner as sick (Review of *Tristan* 26).

Puschmann’s book is in many ways a belated response to the republication of *Das Judenthum in der Musik* article, and to the scandal that surrounded Wagner’s illicit relationship with Cosima von Bülow. Puschmann therefore focuses on Wagner’s *Verfolgungsmanie* in relation to Jews and “Moral Insanity” in his private life more than later attacks on Wagner as a degenerate would (52). However, in Wagner’s operas, too, Puschmann saw evidence that “Die Krankheit zeigt sich in Verkehrtheit der Neigungen, Perversität der Begierden und Wünsche und in dem vollständigen Mangel der sittlichen und socialen Gefühle” (52). This appears to be the earliest example of Wagner’s work being seen as literally showing signs of “sickness” (67). More precisely, Puschmann tells us that Wagner is suffering from a specific kind of *moralische Entartung* and *psychische Entartung*, and the two are made synonymous. Wagner had long been accused of immorality, but with Puschmann for the first time it was made “scientific,” a symptom of degeneration.

The idea of degeneration, which enjoyed a great vogue from the 1880s until the First World War, was itself a symptom of bourgeois panic in the face of supposed urban decay and national demographic crises. The first major work of the theory of degeneration was Benedict Morel’s *Traité des degenerescences physiques, intellectuelles et morales de l’espèce humaine* of 1857, which was the first book to discuss the issue of degeneration, the falling back of a human being to a more primitive type. This idea of the throwback explains the seemingly eccentric descriptions in Hanslick, or later Max Nordau, of Wagner’s “infinite melody,” as reducing man to the level of a “boneless mollusk,” or to the “undifferentiated sense perceptions of the pholas or oyster” (Hanslick 127, Nordau 176). So widespread was this kind of language that one can scarcely prove even that Hanslick had read Morel, so that when Nietzsche attacks “Bayreuther Kretinismus,” it merely demonstrates how normal such terms had become (120).

It was Morel’s pupil Magnan, however, that first tried to fit “genius” into this model, distinguishing between “higher degenerates” and others, such as prostitutes and anarchists. Jacques-Joseph Moreau de Tours’ 1859 *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l’histoire ou de l’influence des névropathes sur le dynamisme*

intellectuelle gave these ideas a wide public, with the result that the whole trope of “mad genius,” as old as the hills, was given a veneer of medical respectability. Nordau and Puschmann received their version of this doctrine; that “genius is a disease of the nerves” from the Italian criminologist and physician, Cesare Lombroso (famous for his portraits of “criminal types”), who defined genius as an “epileptoid psychosis” (Nordau 23, Huertas 23). Thus, when Puschmann assured the reader that “Das Genie ist der Bruder des Wahnsinns,” he was, as a good physician, merely repeating respected medical opinion (1). Although Nietzsche does not argue that Wagner’s degeneration is a question of mad genius, his use of the language of degeneration about an artist resulted from this discourse.

Puschmann used the idea of degeneration to bring together various older criticisms of Wagner. The composer’s theories of opera, his private life, his anti-Semitism, as well as his music dramas, were all used as evidence of Wagner’s sickness. The issue of sex dominates, as is so often the case with the debate around decadence. As Bourget had discussed Baudelaire’s eroticism in quasi-medical terms, so Puschmann, and later many others, mixed rumors (mostly true) from Wagner’s private life, the sometimes racy content of his operas (adultery in *Tristan*, incest in *Walküre*, etc.), and what was seen as the musical eroticism of his highly chromatic harmony. In Nietzsche’s critique of Wagner, oddly, he seems to blame the composer for being at the same time too erotic and too chaste. The *Keuschheit* of *Parsifal* is attacked, yet the *Sinnlichkeit* of Wagner’s music is also questioned, and later Nietzsche alludes to Wagner’s own eroticism, describing him as an “alte[r] Minotaurus!” requiring women and youths to be sent to Crete (120). Nietzsche is novel in this view of *Parsifal*, but his medical language and the role of eroticism were a normal part of anti-Wagnerism in the 1880s, drawing on both French and German sources.

Puschmann’s book was reprinted in 1873 and enjoyed brief success. However the means by which his ideas gained a wider public was their use (without acknowledgment) in Max Nordau’s *Entartung*. Nordau’s bestseller of the 1890s was one of the principal means whereby the theory of degeneration in culture became widespread in the early twentieth century, and, despite the author’s position as a founder of Zionism, therefore constituted an important influence on *Kulturkonservativ* and Nazi cultural politics after the First World War. With what to a modern reader seems to be unintentional comedy, Nordau writes things such as “Wagner suffered from ‘erotic madness’, which leads coarse natures to murder for lust and inspires ‘higher degenerates’ with works like *Die Walküre*, *Siegfried*, and *Tristan und Isolde*” (182).

Although he calls Nietzsche's *Wagnerkritik* "insanely delirious," Nordau does not refrain from using ideas found there (196). For instance, Nietzsche's argument that Wagner thinks in terms of *Gebärden*, and that he is an *Affresko-Maler* more than a real musician is repeated in Nordau's assertion that Wagner, as a true decadent did not understand his own nature, and that he was in fact "a born painter. If he had been a healthy genius..." (104). The idea that Wagner's success was intimately bound up with the new Reich is another common theme in Nietzsche and Nordau's work on Wagner. Nietzsche's view that "Es ist voll tiefer Bedeutung, dass die Heraufkunft Wagners zeitlich mit Heraufkunft des 'Reichs' zusammenfällt" was also echoed by Nordau, this time without crediting his source (115). Nordau blames the hysteria caused by the war and the increased pace of life for Wagnerism's success, and in doing so he was drawing on decades of anti-decadent literature in the same way that Nietzsche had done.

Nietzsche's use of psychiatric language must therefore be seen in the context of a widespread discourse on decadent and degenerate culture that dates back to the 1870s and continued until the 1940s. However, Nietzsche's use of this language of psychiatry is very different from Nordau and Puschmann's. Nordau, like Puschman, was an archetypal bourgeois rationalist, and in *Entartung* he takes all the enemies of scientific progress to task. Nietzsche, on the other hand, has some very scathing things to say about science—for him it is itself a sign of a decadent culture. For Nordau, the opposite of decadence was scientific rationalism, for Nietzsche it was a vitalist philosophy. Nietzsche's use of the language of sickness, whether writing about hysteria or the *christlich-krankhaft* nature of *Parsifal*, is in the final analysis, uninterested in actual medical arguments unless they are related to Life. The use of such pseudo-medical terms in his *Wagnerkritik* may seem strange, comic and sometimes gratuitous to modern readers, but for contemporaries it fitted a large and respectable discourse of degeneration; while showing where Nietzsche found various rhetorical devices may be interesting, it shows little understanding of Nietzsche's wider concerns to argue that he is guilty of plagiarism.

Nietzsche's description of Wagner as a sick Romantic stands in a tradition of criticism that goes back at least as far as Goethe. Goethe's famously summed up his critique of Romanticism in a comment made to Eckermann in 1829: "Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke" (Eckermann 286). Goethe's interest in natural science was mixed with his assessment of the work of figures such as E.T.A. Hoffmann and Heinrich von Kleist as "extrem und fiebrig" or "Lazarett-Poesie" to create a powerful analogy between Classical proportion and natural law (Eckermann 353). Beauty was a "Manifestation geheimer

Naturgesetze," whereas the work of an unnamed playwright was described by Goethe, in terms that prefigure Nietzsche and Nordau, as "pathologisches Produkt" (Goethe 48:201, Eckermann 474). It was not simply the rhetoric of sickness that Nietzsche took partly from Goethe. The connection between healthy art and the healthy life, between harmony and unity in life and art, as described for example in Goethe's text on Winckelmann and Classicism from 1805, was also at the heart of Nietzsche's attack on Wagner's "sickness." For both, Classical Greece was a model for a healthy culture, and the formlessness of Romanticism was a sign of pathology in art as it would be in an organism.

Instead of entertaining accusations of plagiarism, one can usefully regard Nietzsche's *Wagnerkritik* and the rhetoric of sickness that dominates it as a synthesis of several important strands of nineteenth century attitudes towards Romanticism; some of these are used more for rhetorical effect, whereas others have wider concerns in common with Nietzsche's ideas. Goethe's critique of Romanticism as *das Kranke* lies perhaps nearest to Nietzsche's real intentions, in that it links sickness in culture with the idea of a lack of harmony in life, within the organism itself. The terms decadence and degeneration are really impossible to separate at this time, and Nietzsche uses *décadence* as a medical category. This language found its way into Nietzsche's work largely from French sources, via Bourget from Morel, Baudelaire and Gautier. The out-and-out psychiatric language dates from the Puschmann pamphlet. Unlike Puschmann, Nietzsche does not simply cloak Philistinism in medical garb; rather psychiatry is used to give emphasis and a physical angle to his vitalist objections to the composer.

Nietzsche's own mental breakdown, only months after producing his attack on Wagner's mental pathology, lends a certain tragic irony to his comments on the composer. This breakdown produced a series of Wagnerian and pseudo-medical pamphlets that turned this language onto Nietzsche. In *Ecce Homo*, Nietzsche vented some of his spleen against one such attack actually published before his breakdown in Turin, Richard Pohl's *Der Fall Nietzsche*, which described the causes of Nietzsche's book as "really pathological" (Podach 48). Nietzsche's reply was to the point, describing Wagnerians as "Truly an outrageous crowd! Nohl, Pohl, Kohl, con grazie in infinitum! There is not a single abortion missing among them" (107). One might gain an idea of how commonplace this language had become if one considers that when Nordau gave Nietzsche a whole chapter in *Entartung*, he was able to crib almost all of it from a decade of pseudo-scientific attacks on the philosopher.

This use of the language of medicine, of cultural hygiene so to speak, often still has a slightly comic air in the nineteenth century, albeit

that many examples are written vulgarly *ad hominem*. However, in the twentieth century this rhetoric of physiological degeneration, mixed with poisonous Social Darwinism, takes on a more sinister edge. When added to anti-Semitism, the ideas of the respectable bourgeois Dr. Puschmann, the anti-anti-Semite Nietzsche and the Zionist Max Nordau and others became the basis for the Nazi concept of *entartete Musik*—degenerate music. There is an uncomfortable irony in the fact that much of the discourse of sick music had its origin in debates on the ultimate German composer for the Nazis—Richard Wagner. As Susan Sontag wrote in her book *Illness as Metaphor*, comparisons between culture and disease are almost always reactionary: “Nothing is more punitive than to give a disease a meaning – that meaning is invariably a moralistic one” (57). If something is diseased it becomes a question of hygiene to destroy or silence it. It is not only music discourse that has shown that such “hygiene” is far more dangerous than any supposed sickness.

Endnotes

¹ An excellent discussion of the term “decadent” can be found in Richard Gilman’s *Decadence: The Strange Life of an Epithet* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1979).

² See Karl Pestalozzi, “Nietzsches Baudelaire Rezeption,” *Nietzsche Studien* 7 (1978): 158-178; and W. D. Williams, *Nietzsche and the French* (Oxford: Blackwell, 1952).

Works Cited

Baudelaire, Charles. “Notes nouvelles sur Edgar Poe.” *Oeuvres complètes*. 3 vols. Paris: Gallimard, 1976. 319-327.

Borchmeyer, Dieter. “Richard Wagner und Nietzsche.” *Wagner-Handbuch*. Ed. Ulrich Müller and Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner, 1986. 114-136.

Bourget, Paul. *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*. Trans. A. Köhler. Minden: Brund, 1903.

Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe*. Munich: Beck, 1984.

- Eger, Manfred. *Nietzsches Bayreuther Passion*. Freiburg: Rombach, 2001.
- Gilman, Richard. *Decadence: The Strange Life of an Epithet*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Werke*. Ed. Paul Raabe. Weimarer Ausgabe. München: dtv, n.d. Rpt. Weimar: Böhlau, 1887-1919.
- Hanslick, Eduard. *Vienna's Golden Years of Music, 1850-1900*. Trans. H. Pleasants III. New York: Simon and Schuster, 1950.
- Huertas, Rafael. "History of Psychiatry: Madness and Degeneration." *History of Psychiatry* 4 (1993): 1-21, 141-158, 310-319.
- Mann, Thomas. "Leiden und Größe Richard Wagners." *Wagner und unsere Zeit*. Frankfurt: Fischer, 1963. 63-121.
- Nietzsche, Friedrich. *Richard Wagner in Bayreuth/Der Fall Wagner/Nietzsche Contra Wagner*. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Nordau, Max. *Degeneration*. New York: H. Fertig, 1968.
- Pestalozzi, Karl. "Nietzsches Baudelaire Reception." *Nietzsche-Studien* 7 (1978): 158-178.
- Podach, E. F. *The Madness of Nietzsche*. Trans. F. A. Voigt. London: Putnam, 1941.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1978.
- Tappert, Wilhelm. *Richard Wagner im Spiegel der Kritik. Wörterbuch der Unhöflichkeit enthaltend grobe, höhrende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, die gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht wurden*. Leipzig: C.F.W. Siegels Musikalienhandlung, 1903.
- Weir, David. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1985.

A Lamentable Conquest? Intertextual Disparagement of the Heroic Ideal in Wolfram's Willehalm

Karina Marie Ash

Landgrave Hermann I of Thuringia (1190-1217) commissioned Wolfram von Eschenbach to write a poem about the Carolingian hero William of Orange, who defended France from the Saracens in the eighth century (Nusser 167). During the crusades William of Orange was traditionally portrayed like his Saracen slaying contemporary, Roland, as an exemplar for the crusaders.¹ Wolfram follows this tradition by introducing William as a *miles dei* in the prologue of his epic poem *Willehalm* (*W*) by acknowledging that Willehalm fought on behalf of God: "holy one, since your purity fought with humanity before the highest hand" (*W* stanza 4: lines 4-5).² Yet, Wolfram also presents Willehalm as more than a pious soldier of God when the narrator prays "May your mercy answer my prayer, Saint Willehalm. The voice from my sinful mouth cries out to you. Protect me, too, from sin" (*W* 4:12-15).³ William of Orange was declared a saint in 1066. Epics and popular religion advanced his veneration far more than hagiography or church doctrine (Vauchez 26). The prologue attests to Wolfram's intent to continue the promotion of the saint as an exemplar through his epic as well. In contrast to William's depiction in the earlier the French epic *Aliscans* (*A*), Wolfram not only tells the tale of the hero who bravely fought for God, but he also shares the story of a saint. Even though the epic *Willehalm* does not depict the saint's life after he set aside his armor from victorious battle and established a monastery in 804, Wolfram's evocation of William's sainthood influences the didactic tone of the epic.

This paper will discuss how the didactic tone in the epic poem *Willehalm* differs from the previous epics. I will clarify how this epic cultivates a saintly devotion to a God through lessons in suffering, mercy, and love instead of promoting the contemporary heroic ideal which inspired many crusaders. To clarify the opposition between Wolfram's pious ideal and the heroic ideal, I will turn to Julia Kristeva's theory of intertextuality, which elucidates how one or several sign systems can be transposed from one text to another (*Kristeva Reader* 111). Kristeva argues that the inclusion of signs from a former text into a new text creates

an ambivalence, a shared history, between the two texts (39).⁴ Although Wolfram infuses a multitude of intertextual references into his epic that produce numerous ambivalences, I will focus solely on the analogies and discourses, which directly compare the characters in *Willehalm* to characters from earlier Germanic epics.⁵ Specifically I shall discuss the references that evoke a shared history between *Willehalm* and *Das Rolandslied*, the *Dietrich Epics*, *Eneide*, and the *Hildebrandslied*.

To underscore the didactic emphasis in Wolfram's epic of lauding piety over bravery, I will also draw upon Bertolt Brecht's theory of alienation. According to Brecht, when the audience is alienated from a performance, it is allowed to recognize the subject of the performance (192). I will examine the alienation that Wolfram's audience would have experienced when the heroic ideals embodied by characters from earlier epics are questioned through a rupture between the actions of earlier characters and their successors in *Willehalm*. The rupture which causes this alienation can be understood using Kristeva's definition for a thetic break, which is an opposition between a former text and the new text that forces the new text to separate itself from the older text with a new ideology (98-99, 112). Therefore based on the audience's knowledge of earlier texts, I will explain how several scenes provoke a predictable premise in *Willehalm* based on allusions to characters from earlier epics. When Wolfram's narrative fails to follow the predictable expectations of his audience, which were established by a shared ambivalence between the epics, the audience's expectations are dashed. These dashed expectations highlight the thetic breaks, where a new ideology is asserted in Wolfram's epic, which consistently disparages traditional heroic glorification by replacing it with images of suffering, mercy, and love for the didactic purpose of inspiring a peaceful devotion to a God.⁶

Current scholarship on the intertextuality in *Willehalm* does not offer an analysis, which seeks to solidify a didactic purpose based for Wolfram's use of intertextual discourse.⁷ Instead the scholarship points to disparate goals, which may clarify the ideological tone of the epic. Christoph Gerhardt and Christian Kiening both find humorous intents in Wolfram's use of intertextuality (Gerhardt 1-10, Kiening 108). Kiening and Martin H. Jones conclude that Wolfram uses some of his intertextual references as a form of critique and that the author intentionally betrays the audience's expectations through intertextual discourse (Kiening 112, 115; Jones, "Giburc at Orange" 117; Jones, "Depiction of Battle" 67). Christoph Cormeau has also established that intertextual discourse between *Willehalm* and *Das Rolandslied* breaks the original optimism of the crusades (83). The author's intent to provide humour, to evoke criticism, to betray the audience's expectations and to depart from the original opti-

mism of the crusades may appear as unrelated aspirations to gain the audience's attention. Yet, most of this scholarship will be woven together to support my argument that Wolfram's purpose for using intertextual discourse was to disparage the heroic ideal of the crusaders and promote a pious devotion to God.

A glance at the crusader epic *Das Rolandslied* will clarify the heroic ideal that the didactic tone of *Willehalm* appears to oppose. *Das Rolandslied* is the only Germanic epic referenced in *Willehalm* that directly depicts heroes who personify this concept of a knight fighting for the glory of martyrdom. In comparison with its French counterpart, *La Chanson de Roland*, *Das Rolandslied* transforms a national French epic into a lay of martyrdom, which venerates its hero, Roland. In both versions of the Roland legend, Roland embodies Bernard of Clairvaux's concept of *miles dei*, a soldier of God, who fights on God's behalf for the privilege of receiving expiation of his sins and glory as a martyr. The German Roland exemplifies a *miles dei* because he is Christian soldier marching off to die in battle for the glory of God (Wesle xii). The adaptation of warriors into Christian martyrs for the sake of the crusades equated them with the ultimate Christian martyr, Christ. Roland's afflictions prior to his prolonged death make him a symbol for Christ, as the Man of Sorrows and by contrast, those who persecute this symbol of Christ are equated with dogs or demons (Pickering 143). From this perspective, Charlemagne can be seen as a symbol for God the Father who avenges His son. Thus, *Das Rolandslied* presents a theological symbolism that justified the violence of the crusades and reaffirmed the heroic ideal to the German speaking society of Wolfram's age.

Wolfram repudiates the theological symbolism that justified the violence of the crusades through intertextual discourse in *Willehalm*. References to *Das Rolandslied* create a Kristevan ambivalence in *Willehalm*, which establishes the history of *Das Rolandslied* is in the narrative of *Willehalm* (Kiening 93). Hence the heroes from *Das Rolandslied* are predecessors for the characters in *Willehalm*. For example, Willehalm is the vassal and brother-in law of Charlemagne's son, Louis (W 103: 13). His adversary, Terramer is the nephew and successor of Charlemagne's opponent, Baligan (W 108:12; 178:22; 221:16; 272:15; 338:23; 340:25; 434:19). Willehalm even uses the same battle cry, "Munschoy" (W 19:1; 39:11; 41:27; 42:3; 54:1; 57:1; 90:24; 114:22; 116:10; 212:19; 329:3; 372:5; 397:21; 414:21, 29; 415:1, 13) and banner of Charlemagne (W 212:17; 443:6). Although, the two battles in *Willehalm* are not technically crusades, the text describing the final battle is noticeably peppered with references to Christians. Joachim Bunke points out numerous references to Christian people, who need to be saved by the Christian armies for the ideal of Christian

unity (*Wolframs Willehalm* 78). The transposition of signs from *Das Rolandslied* creates an ambivalence that converts the private war between Willehalm and his Saracen wife's family into a religious war between Christians and pagans. The relationship between the two texts presumes a shared social code and enables a discourse. This discourse produces a comparison between Roland and Bernart von Brubant as well as a similarity between Roland and the two main heroes in *Willehalm*: Wilehalm and Rennewart.

My analysis will begin with the discourse that evokes a parallel between Bernart and Roland. During the final battle Bernart von Brudant, a Christian knight, sees countless Saracen troops approaching his small battalion, so blows his bugle to rally the troops. Bernart's duty to call for reinforcement troops echoes Roland's duty to call for reinforcements when he saw that his rearguard was about to be ambushed in *Das Rolandslied* (R). According to the text: "Bernart von Brubant blew his bugle, the same horn (named) Olifant that never blasted such a loud noise from Roland's mouth (W 447:1-5).⁸ Bernart and Roland share the same horn, Olifant and the loudness of the bugle blast establishes a similarity between the Bernart and Roland.

But Roland is not as quick to blow his horn as Bernart. Roland refuses to blow his horn until he is on the threshold of death and most of his rearguard has been slaughtered. In the beginning of the battle Roland resists all entreaties to blow his horn because: "The heathen are judged before God, so the martyrs of the lord God will be sanctified with blood: God willing, I may be of merit" (R 3879-3882).⁹ It is not until after Bishop Turpin declares that he must blow his horn "on account of the poor souls, that win (God's) grace" (R 6036-6037) that Roland finally consents.¹⁰ When Roland is assured of his martyrdom and the martyrdom of those slain on the battle field: "Roland gasped the good Olifant with both hands. Placed it in his mouth, (and) began to blow. The sound was so great, the noise blasted among the heathens so that no one could hear anyone else" (R. 6053-6059).¹¹ The reference to Olifant highlights Roland's reluctance to blow his bugle until his martyrdom is secured by Bishop Turpin's blessing. Therefore the reference to Olifant invokes Roland's bravery and martyrdom into the shared ambivalence between *Das Rolandslied* and *Willehalm*.

Wolfram's audience may have recalled Roland's struggle to reconcile his martyrdom through his reluctance horn blowing and could have expected a similar challenge for Bernart. Yet, Bernart appears to have no reluctance to blowing his horn, nor does he need to be reassured by a bishop that blowing his horn will lead to his martyrdom. After the horn is blown, the narrator assures the reader that "many baptized souls rose up

(to heaven)” (W 447:10).¹² So, Olifant initially retains its significance as a trumpet call to martyrdom and the ambivalence between the two texts continues. Still it is notable that Bernart appears to have no qualms about the affront to his bravery if he blows the bugle. Although, the noise from Olifant in Bernart’s hands is even louder than the great noise Roland made. No mention is made of the deafening effect Bernart’s bugle blast had. Perhaps the narrator is comparing the loudness of Bernart’s bugle blast to the second time Roland blew Olifant. Roland’s second bugle blast is not described as loud; instead it is the last gasp of a knight avenging the deaths of his friends before his martyrdom:

Roland saw in every sense, how Oliver and Bishop Turpin and the other knights were covered in a large amount of blood. (R 6665-6668) Roland blew Olifant again, the heathens attacked him. (R 6673-6674) He severely avenged his knights with his good (sword) Durndart. (R 6677-6678)¹³

Roland resisted blasting his horn in the beginning of the battle as being to show his commitment to God’s will and his own aspirations of martyrdom. Thus Roland’s aversion to blowing it for help exemplify Roland’s commitment to the crusade as a *milites dei*. Roland’s subsequent blowing of Olifant occurs far too late for Charlemagne’s armies to save them from slaughter. Instead the bugle blast is symbolic of Roland’s desperate need to avenge those who were martyred (Ott-Meimberg 225-226).

Up until this point in the text the audience would expect Bernart to follow Roland’s example. The ambivalence between the texts would allow the audience to presume that Bernart would also delay his blast of Olifant, so that he too could die a heroic death as a martyr. The audiences expectations are dashed when, in contrast to Roland, Bernard von Brubant appears to blow Olifant without regard for his own heroic martyrdom or the vengeance of his friends. This thematic break is not directly noted in the text, but Bernart’s intentions are not specifically noted in the text but the narrator’s description of the knights in battle when Bernart blows his horn gives us an impression of Bernart’s state of mind:

He thought that he had slain them all, and that all heroes were cowards, except his singular heart. He regarded the pain his own wounds as the dew in May. Neither this nor that pained him, it could be his father or his relative; he didn’t care who laid dead, he didn’t care who else was still alive. In this way he strove for honor. (W 448, 21-30)¹⁴

The audience would have felt estranged from Bernart because both his intent and his action contradict its expectations. Bernart and his knights may indeed be destined for martyrdom, but in contrast to the heroes of *Rolandslied*, their journey towards sainthood is far from noble. Olifant becomes a point of contradiction. On one side, Olifant symbolizes the heroic vengeance and martyrdom of a crusader. On the other side, Olifant signifies the callous survival instincts of a desperate knight. The contradiction serves as a thetic break between the two texts. The audiences would have been alienated and confused by the contradiction and according to Brecht, the audience would have had to make a hypothetical adjustment to the unnatural development of the plot (191). As the audience is adjusting to the novelty, Brecht asserts that it is open to new ideas (191). While the audience is struck by the difference between Bernart and Roland, the narrator asserts: "To slay those who have never received baptism as if they were animals, is that a sin? I hold that to be a great sin. They are all created by God" (W 450:15-18).¹⁵ The author directly questions the difference between Roland's heroic martyrdom and Bernart's implied callousness in order to refute the glorification of battle. The implication from the opposing discourses is that a hero like Roland slays Saracens to avenge his friends and win God's mercy, but a callous butcher like Bernart von Brubant just worries about survival. Wolfram challenges his audience to look beyond the temporal and supposed eternal glory promised to heroes like Roland by asking whether the acts of such a hero would be seen as a sinful by God. Since God is the creator and thereby father of all, it is implied that he would mourn the deaths of his children, regardless of whether they are baptized or not. In this way, the intertextual reference supports a didactic intent of equating traditional heroics with sin and appealing to the audience for mercy on the slain. Thus, the audience is taught to share God's grief and have mercy on the Saracens instead of glorifying the crusaders who kill them.

The subversion of the heroic ideal for the sake of evoking pious reflection also prevails in the intertextual discourse between *Willehalm* and the *Dietrich Epics*. The *Dietrich Epics* stem from an older Germanic warrior society where the heroic ideal was defined by battle prowess and loyalty to one's liege lord. This tradition, although constrained by Christianity, found a sanctified outlet in the crusades, which promoted the heroic ideology that glorified violence as a sign of courage (Nusser 118). Similar to the reference from *Das Rolandslied*, an ambivalence between the *Dietrich Epics* and *Willehalm* recalls the former glory of the earlier epic and provokes the audience to compare it to the current battle. The narrator explains that "On the field of Alischanz such a battle with swords

was enacted that whatever one ever said about Etzel and even Emmerich, their fighting did not compare" (W 384:18-22).¹⁶ The reference starts off with a favorable comparison between the new knights in *Willehalm* who were fighting much better than old Etzel or Emmerich ever had and seems to advance the heroic ideal espoused in the *Dietrich Epics*. Then Witige is mentioned: "I have often heard it said of Witige that he smashed eighteen thousand helmets in a single day as if they were mushrooms" (W 384:23-24).¹⁷ Kiening notes that this exaggerated depiction of Witige's battle prowess has been seen as a critique of the hyperbolic battle descriptions that traditionally glorify heroes in Germanic epics (112). The *Dietrich Epics* are famous for their apparent exaggerations of fatalities. In the battle near Milan, for example, Dietrich loses fifty-six thousand men (Heinzle 69).

Witige is an interesting exemplar of heroic prowess for the narrator to cite. In the epic of *Biterolf und Dietleib* (BD), Witige is referred to a "helt trouc" [true hero] (BD 12274) and his fighting is compared to "ein wildez eberswin" [a wild boar] (BD 12139). Yet there is another side of this hero that Wolfram's audience would have been acquainted with. The Witige of *Rabenschlacht* (RS), who mercilessly kills Etzel's two young sons and Dietrich's brother Dieter. Dietrich, Witige's former liegeland, chases Witige all the way to the seashore to avenge these deaths. Unlike the tragic scene in das *Nibelungenlied* where Rudiger is forced to break his alliance with Gunter and Hagen by fighting them at Etzel's bidding, Witige avoids the tragic conflict of having to slay his former friend and liegeland because a mermaid saves him from this dismal reality of warfare. Thus Witige is allowed to remain a "helt starke" [strong hero] (RS 965) in the idealized world of heroes portrayed in the *Dietrich Epics*.

The apparent parody of heroic exaggeration in the *Dietrich Epics* is typical of a carnivalesque discourse between two texts because the later text is dramatizing and thereby challenging the social norm of heroic glorification of the former text through parody.¹⁸ The narrator in *Willehalm* does not conjure mermaids to preserve a knight's honor and virility in battle. Witige's world is an absurdity in comparison because the hero always prevails without any realistic consequences for any of his actions. Wolfram's audience could have perceived this absurdity based on the jarring praise of Witige's battle prowess, which compares men's heads to mushrooms. Witige's idealized heroic world clashes with realistic depiction of battle in *Willehalm* creates a thematic break between the discourses of the two texts. The *Willehalm* text is no longer seeking an ambivalence with the *Dietrich* text, but rather attacking any possibility for a continued shared history. If the audience was not aware of the distinction between Witige and the knights fighting without miraculous help in *Willehalm*, this

juncture a few lines later when the narrator insists, “one must portray fighting correctly” [man sol dem strite tuon sin reht] (W 385:1). He doesn’t want war portrayed as if it were a romance and compares love [minne] (W 385:3) to war [urlinge] (W 385:3) by asserting that love provides both comfort [semfte] (W 385:5) and suffering [leit] (W 385:5), but war only provides adversity [unsemftekeit] (W 385:6). The knights on the field of Aliscans receive neither comfort nor shelter from mermaids. Unlike the heroic ventures of Witige, the adventures of the knights in *Willehalm* testify to the brutal reality of war. The distinction the narrator makes between the absurdity of the exaggerated prowess of Witige and the correct way to portray battle mocks and derides Witige’s former glory. Through carnivalesque discourse Wolfram derides the traditional concept of a hero and the war he fights as an absurdity. The didactic purpose of this intertextual discourse is to negate the prestige of battle and distinguishing it from love, which has both praiseworthy and blameable qualities instead of just adverse qualities. Thus, the comparison between the two heroes disparages heroic glorification and shifts the audience’s focus to the more profitable pursuit of love.

The intertextual discourse between *Eneide* and *Willehalm* also questions the exaggerated glorification of the hero. Willehalm’s wife, Giburc, must hold the fortress at Orange against her father’s attack while Willehalm travels to the court of King Louis to request support troops for the second battle. Therefore Giburc had to play the role of a battle ready heroine during her husband’s absence. Prior to the reference to the two female heroines from the *Eneide*, Giburc faints at the sound of her husband’s voice after his long absence. Although she was able to hold off the siege of their castle during her husband’s absence, she literally relinquished all of her physical power when he returns. After Giburc recovers and receives her husband, the narrator laments that Willehalm has such a rough beard and she is so dirty for their first embrace since his departure. But Giburc’s unflattering appearance at her husband’s homecoming is forgiven by the observation that: “However rusty she was / never did the maiden Carpite in combat against Laurent or even Camille from Volcan do as well” (W 229:27-30).¹⁹ Jones maintains that the allusion to Carpite and Camille refers to the propriety of women taking on a masculine role while engaging in warfare (“Giburc at Orange” 117). Camille and her avenger, Carpite, did not fit the frail femininity that Giburc’s faint exemplifies in the text. Camille is depicted by Heinrich von Veldeke as eager to fight, or maybe even more eager to fight than Aneas’s rival (Dittrich 286). Camille eagerness to engage in battle stigmatizes her as a woman who rejects the traditional feminine role. In the *Eneide* a knight reproaches her unfeminine behaviour by asking: “What does this mean, Lady Virgin, that you

hunt us knights with spear and sword in this way?" (E 8973-8975).²⁰

He continues taunting her by suggesting that "another (type) of battle would suit you better" [ein ander storm t  me    bat.] (E 8982). Camille slays the knight on the spot for inviting her to leave her sword behind and wage battle with him in bed. Although her battle prowess is praised, the narrator states that she is "unlike a woman" [ongl  ch einen w  ve] (E 9057). Camille and the woman who avenges her death, Carpite, are judged unfeminine because they reject their traditional roles as female love objects and embrace the glory of combat.

From this perspective, the analogy between the characters in *Willehalm* and *Eneide* texts is similar to a Menippean discourse. According to Kristeva, a Menippean discourse presents an ambivalence between two texts, refuses to define a psychic universe, and relies on the premise of realism to assert a new true (54). The ambivalence between the *Willehalm* and *Eneide* texts create a discourse about the role of the female hero during the crusades. The medieval feminine ideal of women as paragons of procreation, who should serve as love objects to men estranges Camille as a feminine abomination. Since both Carpite as Camille's avenger, and Camille serve as a sign for unacceptable feminine behaviour the shared ambivalence between the two females heroes is shattered by when Giburc exemplifies acceptable female behavior by relinquishing all of her power to her husband. The narrator in *Willehalm* underscores the difference between Camille's heroics and Giburc's compelled attempt to be a heroine by depicting a grim and more realistic description of a woman's role in battle. Instead of radiantly slaying heroes on horseback, the audience is told that:

Giburc did not fight on horseback. This story speaks of her other acts, that she shot the crossbow, and she was not angered by hurling stones and this defense showed her cleverness. She assented to lean the corpses on the battlements fully armored and set them up for the purpose that they would frighten the intruders outside. (W 230:1-8)²¹

It is interesting to note that as a woman, Giburc, found no offence in hurling stones, which like shooting arrows were held in contempt by knights as entirely unchivalous ("Giburc at Orange" 118). In contrast to Camille, Giburc doesn't equate herself with a male knight, so the male code of propriety has no influence on her actions. The morbid reality of Giburc's experience in battle cracks the heroic ideal that Camille and Carpite embodied and the ambivalence between the two texts falls apart. The departure from an anticipated battle scene, where Giburc attacks her opponents as

eagerly as Camille does, could have been noticeable to Wolfram's audience. The demeaning drudgery of Giburc's experience in battles separates her from the heroic glory of Carpite and Camille. The gruesome act of propping up corpses to frighten her enemies shows the stark realism of siege warfare and thereby overshadows the glorification of women like Camille and Carpite in battle. Thus, the comparison between these heroines disparages battle glorification and promotes a more pious and submissive role for women, which follows the traditional teachings of the Church.

The promotion of feminine piety can be seen in the contrast between the perceived nature state of purity that Giburc embodies and the filth that the participation in battle covered her in. The narrator notes that Giburc's defence of her castle made her "verselwet" [filthy] (W 230:11). Wolfram only uses this adjective one other time in his extant works to describe another woman: "The sun had not done anything to her. The sun, with the hazard of its rays, could not soil her skin through her hair" (P 780:25-27).²² Cundrie, the messenger from the semi-divine grail community in Parzival, retains her white skin and symbolic purity because the sun does not soil her skin. Hartmann von Aue, Wolfram's contemporary, never uses the word *verselwen* in his works. The one time Hartmann utters the root of the word *selwen*, he employs it to depict a distinction between the fair Enite and the Virgin Mary: "her body shined through her soiled dress as if she were a lily, she stood there among black thorns" (Er 336-338).²³ The words "lily" and "among thorns" create an ambivalence between the Virgin Mary in the *Marienlied von Melk* and Enite in Hartmann's *Erec*. According to Hans Jürgen Koch, the portrayal of the Virgin Mary in the *Marienlied von Melk* (c. 1150) served as a paragon for the feminine ideal of its age (91). Hartman depicts Enite as the feminine ideal, who is only imperfect because of her soiled dress. Gottfried von Strassbourg, another contemporary of Wolfram von Eschenbach, also uses the word *verselwen* only once in *Tristan* (T). After Tristan's father Rûal finally finds his lost son, Gottfried notes that Rûal is "entirely worn out and filthy" [vernozzten und verselwet gar] (T 4003). Embarrassed by his appearance Rûal declines meeting King Mark, but then he decides his appearance should not shame him due to the noble nature of his visit. In all three cases, *verselwen* and its root denote a physical filthiness that contrast to the inner nobility or purity of the person. Although Giburc and Enite are exemplars of femininity, their purity appears besmirched by the grime of battle and poverty respectively. Rûal arrives with a noble heart but appears shameful in his dirty attire. Only Cundrie, the messenger from the semi-divine Grail community can avoid becoming *verselwet*. Giburc reasserts the connection

between cleaniless and the feminine ideal of purity after her battle, when she orders all of her ladies to shed their armor, wash off their grime, and don their finest gowns to greet the knights who will defend them from the siege now that they have arrived. Thus, the didactic purpose for comparing Giburc and Camille has a dual purpose of discouraging a heroic ideal of female warriors in battle and encouraging the feminine ideal of purity.

The intertextual discourse between *Hildebrandslied* and *Willehalm* also focuses on a woman's role in during wartime. This time the focus is shifted to her role off of the battlefield through an experience by a man on the battlefield. Initially a reference to *Hildebrandslied* would have signified the possibility of a father-son conflict to Wolfram's audience. The earliest surviving fragment of *Hildebrandslied* is from the ninth century, yet the story of Hildebrand's battle with his son remained a popular theme in Germanic literature through the sixteenth century. The anticipated battle has already been set up in the *Willehalm* text prior to the reference by consigning Terramer's abducted son, Rennewart, to the ranks of the Christian soldiers. The audience is bated by Rennewart's glance at his father on the battlefield, which appears to foreshadow the anticipated battle between Terramer and his son Rennewart. Then a reference to *Hildebrandslied* appears in the text, which confirms the ambivalence between *Hildebrandslied* and *Willehalm*: "Meister Hildebrand's wife Uote never waited with more loyalty than Terramer did for many troops covered with blood (W 439:16-19).²⁴ Suddenly the focus is shifted away from Hildebrand the warrior to Hildebrand's wife. Even more surprising, the narrator shrugs off the anticipated dramatic moment by stating: "How the son parted from his father? How the father parted from his son?... I can't explain (what happened) everywhere" (W 443:4-5, 10-11).²⁵ Jones and Kiening cite the omission of the anticipated battle as a deliberate frustration of the audience's expectations (Jones, "Depiction of Battle" 67; Kiening 115). Alois Wolf proposes that the breakdown in the conventional expectations of the narrative distances the audience from the battle depiction and shifts the focus to another theme (238). Although none of these scholars clarify the betrayal and estrangement of the audience in reference to Kristeva, all three describe the effects of a thetic break rupturing the ambivalence between the *Hildebrandlied* text and *Willehalm*. The didactic purpose of frustrating the audience's expectation is, as Wolf ascertains, to turn the audience's attention to another theme. A closer reading of this reference will demonstrate how the comparison between Terramer and Vrou Uote turns the audience away from hero worship and toward piety.

Many scholars have been perplexed over the odd comparison between Terramer and Hildebrand's wife, Vrou Uote (Gibbs 252) The ex-

tant ninth century fragment of *Hildebrandslied* doesn't mention Vrou Uote. For this reason, some scholars have looked at later literature that refers to Vrou Uote. Christoph Gerhardt maintains that the reference to Vrou Uote draws a comical comparison between an illicit Vrou Uote, depicted as an adulteress in a fourteenth century fable, and the noble Terramer (10). Joachim Heinzle agrees with Gerhardt's conclusion that the analogy must be a parody (*Willehalm* 1083).

Although, it is uncertain which tradition of Vrou Uote the narrator is referring to in this analogy, it is inherently incongruent of the narrator to refer to Vrou Uote as an adulteress for three reasons. First the analogy itself contradicts the strong idealization of women in *Willehalm* serve as catalysts for grace and mercy throughout the epic asserted by James Poag (111). Wolfram's version of the William of Orange legend recasts marginalized and demonized women in *Aliscans* as exemplars of virtue in *Willehalm*. The expansion of Giburc's role from passive wife to religious spokesperson exemplifies this re-characterization. Bumke states that most of the important religious thoughts are formulated and represented by her, even though it was entirely untypical for a women to be a religious spokesperson in medieval epics (*Wolfram* 144). Another example of recasting is found in the portrayal of the wife of King Louis, who has an antagonistic role in *Aliscans*, but is meek and forgivable in *Willehalm*.²⁶

Second, the narrator's disposition against impropriety and offensive language is at odds with the morally offensive actions of an adultress. The treatment of King Louis's cantankerous wife, who is twice referred to as a "whore" [putain] (A 2643; 2774) in Wolfram's source text *Aliscans*, contrasts with the narrator's refrain in *Willehalm* from such an obloquy with this euphemism: "The woman, whose love many have had, was named many times in reference to the body of the roman queen. I am aware of these names, although I would not say them before your presence. Now I must suppress them for the sake of propriety" (W 153:1-6).²⁷ If the narrator feels compelled to avoid the use of the word whore in front of his audience, it seems unlikely that he would have intentionally amused them by referring to an adulteress.

Finally, if the analogy between Terramer and Vrou Uote actually does allude to a similarity between the Saracen emperor and an adultress, it contradicts the narrator's emphasis on ennobling pagans. According to Margaret Fitzgerald Richey's assessment of *Willehalm*, "Pagan and Christian are ranked equally together as fellow men, and indeed it is not seldom that the Saracen Warriors who, with their oriental brilliance and swift mettle, are the highest praised" (126). Throughout the epic Terramer, the noblest

pagan, is referred to as “wise” [wise] (W 354:1), “mighty” [riche] (W 360:1; 381:6; 413:20; 432:13), and “honorable” [werde] (W 381:6; 443:27). The noble portrayal of Terramer follows Wolfram’s chosen abstention from propagated stereotypes of evil Saracens. It would indeed be an odd departure from the author’s pattern of ennobling pagans throughout the epic to suddenly humiliate the most noble pagan by comparing him to an unfaithful wife. If Wolfram and his audience did perceive Vrou Uote as an adulteress, the humorous use of an analogy between Vrou Uote and the Saracen Sultan is at odds with two major thematic intents of the work; the idealization of women and the ennobling of the non-Christians. The analogy also contradicts the narrator’s cautionary remarks about the use of propriety in his version of the tale.

Given the discongruity of Gerhardt’s conclusion and some of the themes in the epic, I shall turn to a different tradition of Vrou Uote, which is portrayed in another text that also postdates *Willehalm*. *Das jüngere Hildebrandslied* depicts a different tradition of depiction for Vrou Uote than fable cited by Gerhardt. In *Das jüngere Hildebrandslied* (JH) Vrou Uote is a faithful wife and mother rather than an adulteress. The narrator refers to her twice as a “noble duchess” [edle hertzegein] (JH 118; 122). Moreover after Hadubrand discovers his wounded father’s identity he brings him home to his mother and explains that she taught him to ride a horse and wield a sword. She replies, “I have completely stood by you” [Ich han ir vil bestanden] (JH 205). Vrou Uote is not a figure of derision or moral licentiousness in this ballad, instead she represents a loyal wife and mother.

Both the fourteenth-century fable and the fifteenth-century ballad stray from the original tragedy that *Hildebrandslied* embodied. The final outcome of the father-son duel is missing from the extant fragment, but some scholars surmise that Hildebrand killed Hadubrand based on an Old Norse source (Gibbs 35). In the *Kjalnesinga* saga, the Vrou Uote figure, Fridr, sends her son to meet his father and test his fate. The father chastises his son for being weak and kills him. According to Siegfried Gutenbrunner, the sagas designate three attributes to the Vrou Uote figures (128). First, they meet their husbands. Second, they send their sons out to meet their fathers. Third, they grant their sons help by training them in the arts of war. The portrayal of Vrou Uote in *Das jüngere Hildebrandslied* fulfills the third attribute. The other two attributes are found in the *Dietrich Epics*.

The *Dietrich Epics* chronicle Vrou Uote’s meeting and romance with Hildebrand. The epic’s origin appears to be in the early eighth cen-

tury and it was well known in the thirteenth century (Zupitza xxvii-xxviii) Wolfram's audience would have been familiar with Vrou Uote from the *Virginal* epic, who is describes as "a pure holy woman" [ein reinez saelec wîp] (V 590:14). In *Dietrichs Flucht*, Vrou Uote even weeps over Hildebrand's departure: "Oh, what pain this is to me, that I must look upon you! Beloved lord, what shall happen to me when you go on your way?" (DF 4360-4363).²⁸

What happens to Vrou Uote is a matter of speculation because her final reappearance in *Hildebrandlied* is not extant in the fragment that remains with us today. From her portrayal in the *Virginal* and *Dietrichs Flucht*, I propose that Wolfram's audience would have been familiar with her as an honorable woman who loved Hildebrand.

The text of *Das Jüngere Hildebrandslied* echoes her thirteenth-century depiction better than the fable. It is unclear from the text if Vrou Uote sent her son to meet his father, although she does fulfill Gutenbrunnen's third attribute when her son acknowledges that she taught him "how to mount (a horse) and to wield (a sword)" [den sprungk und auch den schlag] (JH 203). Vrou Uote takes her responsibility as her son's teacher to heart as she laments: "Now his bones come to me, that they should all die from my hands forevermore" (JH 206-208).²⁹ Vrou Uote bewails the fact that her loyalty to her son has enabled him to slay her husband in *Das Jüngere Hildebrandslied*. Despite her best intentions as a wife and mother, Hildebrand and Hadubrand embody the heroic ideal that compelled them to shed each other's blood on the battlefield. In this ballad the wounds heal, but the Norse sources indicate that in the original version of *Hildebrandslied* of which Wolfram and his audience would have been aware, Vrou Uote is left to lament the death of her son forevermore. Given the tragic tenor of the *Hildebrandslied*, it appears likely that Wolfram's audience would have been familiar with Vrou Uote grieving over the loss of either her husband or son at the end of the epic.

Vrou Uote's lament makes her a casualty of this heroic ideal. She is a figure of lament that mirrors the narrator's emphasis on grieving women throughout the epic. Vrou Uote exemplifies the narrator's assertion in *Willehalm* that: "If love is true devotion then the death of many a hero brought misery and suffering to the women at home" (W 15:16-18).³⁰ Terramer shares the same suffering that Vrou Uote endures. In this way, Vrou Uote's lament off of the battlefield illuminates the experience of Terramer on the battlefield. After the battle between Terramer and his son is averted in the text, the next time Terramer is mentioned, he is wounded and fleeing on a ship filled with bloodied knights. The narrator assures the audience that "Over this, the noble Terramer lamented his entire life" (W

443:26-27).³¹ Thus, the shared ambivalence between heroic Hildebrand and heroic Terramer is broken. Instead, Terramer becomes a symbol of lament.

Furthermore, if we combine the loyal image of Vrou Uote with an earlier interpretation of the reference as an analogy to express the amount of time Terramer waited for his troops, Terramer and Vrou Uote seem to both be waiting a long time, 30 years or more in Vrou Uote's case (Singer 124). What makes this interpretation of Vrou Uote compelling is that both Terramer and Vrou Uote are victims of the misconception of a victorious homecoming, which casts them into a life of lament. Terramer is waiting for his bloodied knights just as Vrou Uote waited for her wounded husband and son. This analogy emphasises the tragic loss to families by referring to Vrou Uote. Had Hildebrand been compared to Terramer instead, the discourse would have simply reaffirmed that both men were loyal fighters. Instead, a thematic break appears when the intertextual discourse between *Willehalm* and *Hildebrandslied* shifts away from its anticipated father-and-son conflict to a reference to a loyal wife. The reference implies that Vrou Uote's loyalty was rewarded the same way that Terramer's patience will be rewarded, with bloodied warriors. Both Terramer and Vrou Uote are part of the same universal human family that must lament the consequences of war, whether on or off the battle. Hence, the intertextual reference to *Hildebrandslied* doesn't glorify Hildebrand or Terramer as brave and loyal heroes. Nor, does it offer a comic analogy that belittles Terramer or Vrou Uote. The didactic purpose of the passage is to disparage the heroic ideal that typified crusader literature by dashing the battle expectations imposed by the reference to Hildebrand. In its place, a lesson in suffering finds affinity in the experiences of Vrou Uote and Terramer. The premise of universal suffering caused by the heroic ideal negates any type of battle glorification and promotes a lesson in mercy based on the suffering of others.

Having set this premise, Wolfram closes the final battle of *Willehalm* with a final reference to Charlemagne, the literary symbol of the Father Almighty in *Rolandslied*.

Alas, that I've not suffered death at the hands of the emir! The way Kaiser Roland was lost in battle against the armies of Marsilie and Oliver, who was brave, and Bishop Turpin, though his loss was less than mine is now. Is this my inheritance from Charlemagne, that I must lose as much? (W 455:4-12)³²

This powerful passage shifts the ambivalence established between *Rolandslied* and *Willehalm* from the voice of the narrator, who originally established the discourse between the two texts, to the voice of a character in the narrative itself. Willehalm sees the correlative continuance of his loss in comparison to Roland, Oliver, and Bishop Turpin. But somehow the shared history of bravery in battle did not result in martyrdom for Willehalm as it did for them. For an audience familiar with the French version of the *Willehalm* legend, this lament would have been shocking. *Aliscans* ends with a joyous celebration of William's victory over the Saracens, not a lament. This break from the anticipated promised glory of victory or martyrdom estranges Willehalm from the two heroic ideals promoted to the crusaders. Willehalm is stuck in a thetic phase between his semiotic acts as a brave knight and the promised glory of martyrdom based on the symbolic signification of the characters from *Rolandslied*.³³ From this perspective, Willehalm has been relating to the martyrs of *Rolandslied* based on their antecedence as family members struggling through similar historical dilemmas. The continuity between Willehalm and his predecessors is interrupted. This thetic break presents a complete disruption from the optimism that drove the propaganda of the crusades (Corneau 77).

This break also designates Willehalm as a "problematic hero" who will become anxious to find the truth about his social and kinship relations. In his quest for truth, he questions his inheritance from Charlemagne. Willehalm answers his own question by stating: "He was my liegelord and not my relative" [der was min herre und niht min mac] (W 455:13). By establishing that he wasn't bound by blood to serve Charlemagne since he was only his liegelord, the emphasis on the suffering of families over political alliances is reiterated as we saw earlier in the reference to *Hildebrandslied*. Since his connection to Charlemagne was politically motivated, he asks the logical question: "What is the use of my princely title now?" [waz touc mir nu vürsten name?] (W 455:17). After weighing his political gain against his personal loss, his lament turns to anger as he rails against the crusader God who should have come to his aid: "My loss should shame you, Son of the Virgin! My life and possessions were lost in your name" (W 456:1-3).³⁴ This address is similar to Parzival's grievance against God for not coming to his aid before he meets the hermit Trevizant. Parzival is a true "problematic hero" as well as a "fool" who must endure a long quest before he can learn the truth that God seeks mercy not battle glory. The text also establishes an ambivalence between *Parzival* and *Willehalm* by which the events in *Parzival* are posited as historical truth in *Willehalm* (Volfing 47). Parzival's prede-

cessor in *Willehalm* is not the mature Willehalm, but rather the bumbling young Rennewart as the following description of Rennewart shows: "His appearance shined through the rust as if he were a young Parzival" (W 271:17-18).³⁵ Despite Parzival's foolish and bumbling ways, he finds the ultimate truth of God's love. Thus, Parzival is the symbolic hope of Rennewart who, as a Saracen fighting on the side of the Christians, has yet to find God's love. It is Rennewart's death; above all, that Willehalm grieves. Thus, Willehalm's rage embodies not only his loss, but also the loss of potential salvation for Rennewart, who never matures into his faith.

Willehalm exemplifies the maturity that both Parzival and Rennewart lack by recognizing the existence of God's mercy in his life. He acknowledges that: "Since it was created through your hand that the lover finds his beloved in his arms through love... Without your help and her consolation, I would forever be burdened. (W 456:9-11, 19-20).³⁶ Willehalm can see God's love through the love of his wife, Giburc. As we saw in the comparison between Giburc and the heroines of *Eniede*, Giburc's truth is not revealed through her battle prowess but through her pious purity. As James Poag notes, the "power of charity" empowered by Giburc's love leads Willehalm to acknowledge the ultimate truth of a merciful God (111). Before the narrative ends Willehalm's final act is to free his Saracen captives so that they may return their dead for proper burial to Terramer. He tells them that he is sending the honorable dead back to Terramer not to incite him, but to gain his favor and grace. Thus the final truth this "problematic hero" discovers is a plea for peace, which disparages the heroic ideal that fostered enmity between pagans and Christians and endows Wolfram's character with the saintly virtue of mercy.

In conclusion, my analysis of the intertextual discourses between *Willehalm* and the earlier Germanic epics point to a unified disparagement of the heroic ideal and a promotion of peaceful devotion to God. The glorification of heroes and heroines is disparaged in the discourses between the *Dietrich Epics* and *Willehalm*, the *Eneide* and *Willehalm*, *Hildebrandslied* and *Willehalm* as well as *Das Rolandslied* and *Willehalm*. The alienation effect created by the shift away from the audience's expectation of glorifying the crusader concept of *milites dei* directs the audience's attention to saintly virtues. Cumulatively, the intertextual discourse between *Das Rolandslied* and *Willehalm* replaces the heroic ideal of war with an ideal of peace. Instead of promoting the heroic ideal of the crusades, Wolfram's *Willehalm* promotes a saintly devotion to God through pious purity and mercy.

Endnotes

¹ *Aliscans* and *La Prise d'Orange* are two of the most famous works of the French William of Orange epic cycle. Both works present William, just as the *Song of Roland* presented Roland, as a hero for the crusaders in the twelfth and thirteenth century.

² helfaere, do din kiusche erstreit / mit diemüete vor der hoechsten hant. All translations from MHD to English by Karina Marie Ash and are taken from the 1989 Wilhelm Schröder edition.

³ din güete enphahe miniu wort, / herre Sanct Willehalm. / mines sündehaften mundes galm / din heilikeit an schriet.

⁴ An ambivalence is defined as a shared history between two texts in this paper.

⁵ Intertextual discourse is defined as a succession of signs, which foster an ambivalence between two texts within the context of this paper.

⁶ Brecht opposes the manipulation of the audience through the type of empathy Wolfram depends on to fulfill his didactic intent of promoting saintly virtues. Please see his: "Conversation about Being Forced into Empathy" in *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*. Ed. John Willet. (New York: Hill and Wang, 1992) 270-71. I do not propose that Wolfram von Eschenbach was employing Brecht's alienation technique to liberate his audience from the heroic ideal of their age, so that they could form their own independent ideas about battle glorification. Instead, I employ Brecht's alienation theory to show how Wolfram jolted his audience out of their trance invoked by predictable narratives to hear his opinion about the heroic ideal, not to form their own.

⁷ Sidney M. Johnson has written a thought-provoking article on the use of heteroglossia in *Willehalm*. Johnson's focus is not on intertextual discourse, but rather the narrator's use of single and double voiced discourses within the text. I concur with Johnson's conclusions regarding Wolfram, although we have each employed different methods of analysis for the text. I shall note one of Johnson's observations, which is applicable to mine later in this paper. Please see: Johnson, Sidney M., "Heteroglossia in Willehalm: A Bakhtinian Approach." in *Wolfram's*

“*Willehalm.*” *Fifteen Essays*. Ed. Martin M. Jones and Timothy McFarland. (Rochester: Camden House, 2002) 271-90.

⁸ Bernart von Brubant / blies ein horn, daz Olifant / an Ruolandes munde /
nie ze keiner stunde / an deheiner stat so lute erhal.

⁹ di haiden sint uor gote uirtaillet; / so werdent abir mit blute gerainet / di
heren gotes marterare: / wolt got daz ich des wert ware.

¹⁰ weget der armin sele, daz diu gnade gewinne!

¹¹ Rolant uie mit paiden hanten / den guten Oliuanten / sazter zemunde, /
plasen er begunde / der scal wart so groz: / der tumel unter di haiden doz
/ daz niemen den andere machte gehoren.

¹² manc getouftiu sel hin uf gestigen.

¹³ Rolant sach in allenthalben sin, / wi Oliuir unt Turpin / unt ander sine
gesellen/ in pluto lagen bewollen (R 6665-6668); Rolant blis aber Oliuanten/
di haiden er an rante (R 6673-6674); sine gesellen rach er harte / mit dem
guten Dumdarte (R 6677-6678)

¹⁴ In duhte er het si alle erslagen, / und daz alle helde zagen / waeren, wan
sin eines herze. / sin selbes wunden smerze / was im reht ein meien tou. /
weder der noch dirre in rou, / ez waere sin vater oder sin mac; / ern ruochte
wer da tot belac, / ern ruochte ouch wer da lebte. / sus der nach prise
strebte.

¹⁵ die nie toufes kunde/ enpfingen, ist daz sunde,/ daz man die sluoc
alsam ein vihe?/ grozer sunde ich drumbe gihe:/ ez ist gar gotes hantgetat.

¹⁶ uf Alischanz dem velde sleht/ solh strit mit swerten geschach,/ swaz man
von Etzeln ie sprach,/ und ouch von Erminriche,/ ir strit was ungeliche.

¹⁷ Ich hoere von Witigen dicke sagen/ daz er eines tages habe durchslagen/
ahtzehn tusent, als einen swamp, helme.

¹⁸ In carnivalesque discourse “two texts meet, contradict each other and
relativize each other” through “a subversive discourse, (because) the
word carnival has acquired a strongly derogatory or narrowly burlesque
meaning.” Kristeva (1986) 49.

¹⁹ Doch was si selber harnaschvar,/ daz diu maget Carpite/ vor Laurent in dem strite/ noch Camille von Volcan ir newederiu het ez so guot getan.

²⁰ Wat meinet dat, frouwe maget, / dat ir ons ridder sus jaget/ ende steket ende slât?

²¹ Gyburc streit doch ze orse niht,/ ditze maere ir anders ellen giht, / daz si mit armbrusten schoz/ unt si grozer wûrfe niht verdroz / unt ir wer mit liste erscheinde./ ir totez volc si leinde / gewapent an die zinnen/ und ruortez so mit sinnen / daz ez die uzeren vorhten.

²² diu sunne hete ir niht getân: / diu enmohte ir vel durch daz hâr / niht verselwen mit ir blickes vâr.

²³ ir lîp schein durch ir salwe wât / alsam diu lilje, dâ si stât / under swarzen dornen wîz.

²⁴ Meister Hildebrands Vrou Uote/ mit triuwen nie gebeite baz, / denn er tet maneger storje naz/ mit bluote begozze.

²⁵ Wie daz kint von sime vater scheid?/ wie scheid der vater vorme kint? / ... uber al ich des niht kan/ iuch zeim ende bringen.

²⁶ One example of this is that in *Aliscans* the Queen must be persuaded to seek peace with William, but in *Willehalm* the Queen immediately recognized her fault and asks for help, so she can regain Willehalm's favor.

²⁷ Die minne viele hant, dui wip, / roemischer kûneginne lip / wart dicke nach in benennet / die namen het ich bekennet / ob ich die wollte vor ir sagen / nu muoz ich si durh zuht verdagen.

²⁸ Owê mir dirre smerze, / den ich huit muoz an dir sehen! / Lieber herre, wie sol mir geschehen / swenn ir vart iuwer strâze?

²⁹ Nye kom mir sein geleich, / das sie von meinen handen / Al sturben iemerleich.

³⁰ Ist mine wariu triuwe, / so erwarp da manges helds tot / den wiben da heime jamers not.

³¹ Daruber klagte sein Leben lang / der edle Terramer.

³² ouwe daz ich niht tot belac/ von des admirates handen! / do der keiser
Ruolanden / verlos vor Marsiljen her,/ und Olivieren der wol ze wer/ was,
und der bischof / Turpin, noch ist diu vlust groezer min./ ist mich von
Kareln uf erborn/ daz ich sus vil han verlorn?

³³ Kristeva notes that the term ‘symbolic’ refers to the social effect of
relating to the other through various constraints including historical fam-
ily structures in *Revolution in Poetic Language* 29.

³⁴ Miner vlust maht du dich schamen,/ der meide kint! / in dime namen was
min verh, min habe geveilet.

³⁵ Sin blick durh rost gab sölhiu mal/ als do den jungen Parzival.

³⁶ Sit entwarf din selbes hant/ daz der vriunt vriundinne vant / an dem arm
sin durh minne... Wan din helfe und ir trost,/ ich waere immer unrelöst.

Works Cited

Biterolf und Dietleib. Ed. Oskar Jänicke. *Deutsches Heldenbuch*. Vol. 1.
Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1963.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*. Ed.
John Willet. New York: Hill and Wang, 1992.

Bumke, Joachim. *Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart: Metzler, 1981.

---. *Wolframs Willehalm: Studien zur Epenstruktur und zum
Heiligkeitsbegriff der Ausgehenden Blütezeit*. Heidelberg: Carl
Winter Verlag, 1959.

Cormeau, Christoph. “Ist mich von Kareln uf erborn / daz ich sus vil han
verlorn?: Sinnkonstitution aus dem innerliterarischen Dialog im
Willehalm Wolframs von Eschenbach.” *Grundlagen des
Verstehens mittelalterlicher Literatur*. Ed. Gerhard Hahn and
Hedda Ragotsky. Stuttgart: Alfred Kroner Verlag, 1992. 72-85.

- Dittrich, Marie Luise. *Die "Eneide" Heinrichs von Veldeke. Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman "D'Eneas" und Virgils "Aeneis."* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1966.
- Gerhardt, Christopher. "Vrou Uotes Triuwe." *Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 105 (1976). 1-10.
- Gibbs, Marion E., and Sidney M. Johnson. *Medieval German Literature.* New York: Routledge, 1997.
- Gottfried von Strassburg. *Tristan.* Ed. Friedrich Ranke. Berlin: Walter de Gruyter, 1958.
- Gutenbrunner, Siegfried. *Von Hildebrand und Hadubrand: Lied Saga Mythos.* Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1976.
- Hartmann von Aue. *Erec.* Ed. Albert Leitzmann. Tübingen: Niemeyer, 1963.
- Heinrich von Veldeke. *Eneide.* Ed. Otto Behaghel. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1882.
- Heinze, Joachim. *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik.* Berlin: Walter de Gruyter, 1999.
- Jones, Martin H. "Depiction of Battle in Wolfram von Eschenbach's *Willehalm.*" *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood.* Vol. 2. Ed. Christopher Harper, Bill and Ruth Harvey. Woodbridge: Boydell Press, 1988.
- . "Gibure at Orange: The Siege as Military Event and Literary Theme." *Wolfram's Willehalm. Fifteen Essays.* Ed. Martin H. Jones and Timothy McFarland. Rochester: Camden House, 2002.
- Das Jüngere Hildebrandslied.* Ed. Hedwig Heger. Spätmittelalter Humanismus Reformation Texte und Zeugnisse 1. Munich: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1975.
- Kiening, Christian. *Reflexion-Narration. Wege zum "Willehalm" Wolframs von Eschenbach.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991.

- Koch, Hans Jürgen, ed. *Die deutsche Literatur Mittelalter*. Vol. 1. Stuttgart: Reclam, 1976.
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia Press, 1986.
- . *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.
- Nusser, Peter. *Deutsche Literatur im Mittelalter: Lebensformen, Wertvorstellungen und Literarische Entwicklungen*. Stuttgart: Alfred Kroner Verlag, 1992.
- Ott-Meimberg, Marianne. *Kreuzzugsepos oder Staatsroman? Strukturen adeliger Heilsversicherung im deutschen "Rolandslied."* Munich: Artemis Verlag, 1980.
- Poag, James F. *Wolfram von Eschenbach*. New York: Irvington Publishers, 1972.
- Rabenschlacht*. Ed. Ernst Martin. *Deutsches Heldenbuch*. Vol. 2. Dublin: Weidmann, 1967.
- Richey, Margaret Fitzgerald. *Studies of Wolfram von Eschenbach*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1957.
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Ed. Carl Wesle. Altdeutsche Textbibliothek 69. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.
- Singer, Samuel. *Wolframs Willehalm*. Bern: A. Franke, 1918.
- Vaucherz, Andre. "Lay People's Sanctity in Western Europe: Evolution of a Pattern (Twelfth and Thirteenth Centuries)." *Images of Saint-hood in Medieval Europe*. Ed. Renate Blumenfeld-Kosinski and Timea Szell. Ithaca: Cornell UP, 1991. 21-32.
- Virginal*. Ed. Julius Zupitza. *Deutsches Heldenbuch* 5. Dublin: Weidmann, 1968.

- Volfing, Annette. "Parzival and Willehalm: Narrative Continuity?" *Wolfram's "Willehalm."* *Fifteen Essays*. Ed. Martin H. Jones and Timothy McFarland. Rochester: Camden House, 2002.
- Wesle, Carl, ed. *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. By Pfaffen Konrad. Altdeutsche Textbibliothek 69. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.
- Wolf, Alois. "Kampfschilderungen in Wolframs *Willehalm*." *Wolfram Studien* 3 (1976): 232-262.
- Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. Ed Karl Lachmann. Berlin: Walter de Gruyter, 1965.
- . *Willehalm*. Trans. Marion E. Gibbs and Sidney M. Johnson. Middlesex: Penguin, 1984.
- . *Willehalm*. Ed. Werner Schröder. Berlin: Walter de Gruyter, 1989.
- . *Willehalm*. Ed. Joachim Heinzle. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991.
- Zupitza, Julius, ed. *Dietrichs Abenteuer: Virginal*. Deutsches Heldenbuch 5. Dublin: Weidmann, 1968.

Behind the German Narrative of Guilt: Two Perspectives

Jaroslava Gajdosova

In the past few years German leftist literary discourse has undergone interesting developments. In 1998, Martin Walser delivered a speech on the occasion of receiving the "Peace Prize of the German Book Trade" in which he criticized the instrumentalization of Auschwitz and maintained that the recurring discussions of Holocaust produced the conditions under which Germans could no longer reflect upon their own past. After the speech, most German intellectuals baptized Walser as a "latent anti-Semite" and the chairman of the Central Council of the Jews in Germany called him a "mental arsonist" (Lorenz 363-88). Günter Grass, who criticized Walser for the disturbing simplifications but dismissed the allegations of Walser being an anti-Semite, pointed out that Walser did not use the linguistic means at hand and that his coarse verbalization of sensitive issues distorted an otherwise important message. Although Grass did not join the camp of those who condemned Walser as an anti-Semite he contested Walser's positions on the issue of guilt.¹ Four years later, Grass himself published the novella *Im Krebsgang* (Crabwalk) which raises questions similar to those posed by Walser. The language of Grass is subtler; yet, it puts forward an unprecedented challenge for the German left by lifting the taboo of the German guilt for war and the Holocaust. The challenge is even more difficult to ignore as it comes from a left-wing intellectual *par excellence*. These events may provoke the following question: What forces drive these transformations and how did they come to being?

We can account for three major phases in the evolution of the leftist literary discourse in Germany. The first phase began in 1946 when Karl Jaspers articulated the question of German guilt for war crimes. In his treatise, *Die Schuldfrage* (The Question of Guilt), Jaspers favors the notion of individual over collective guilt and maintains that the remedy for German society can only begin if the responsibility for the past is assumed on an individual level. In the late fifties, Jasper's book laid the moral foundations of the German leftist and predominantly intellectual discourse, since any attachment to the political right meant affiliation with the country's Nazi past. In the fifties, West German society, which was overwhelmed by its *Wirtschaftswunder* (economic miracle), easily contented

itself with the outcomes of the Nuremberg trials and did not seriously question the “ordinary” perpetrators of the Nazi regime. Consequently, many Germans with a Nazi past were re-introduced into the public and political life of West German society that cherished the nostalgia about its Nazi past.² West German literature which, during the first post-war decade, was preoccupied with the horrors of the war, with the displacement and the despair of soldiers returning from the front, reflected the general attitude of obliteration and malady.³ Works of Walser, Grass, and other members of the literary association “Group 47” were the precursors of a critical wave in West German post-war literature.⁴

In the early sixties, the situation in Germany changed. In 1961, under the influence of Eichmann’s trial in Jerusalem and after the publishing of Hannah Arendt’s book *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, German and German-speaking authors raised the question of guilt and responsibility for war crimes and the Holocaust. In the early sixties the German war past was recalled mainly through dramas and agitated an otherwise serene public life. The plays of Rolf Hochhuth, Friedrich Dürrenmatt, Martin Walser, Günter Grass, and the critical novels of Heinrich Böll and Wolfgang Köppen significantly contributed to changes in West Germany’s political climate.⁵ In the late sixties the cultural and political transformations of West German society culminated in the Student movement, which most German writers and intellectuals joined. The movement demanded revision of the de-nazification process in West Germany and required a removal of figures with a Nazi past from German public and political spheres. The Student movement had a profound effect on society in which the young generation confronted their parents by asking about their participation in practices of the Nazi state.⁶ In the late sixties, when the left-wing politic was on the upsurge, West German writers and intellectuals re-articulated the notion of guilt within a new, moral dimension. Both German war crimes and the Holocaust were characterized as specific and unique events in respect to their occurrence and their consequences and this interpretation has permeated German cultural and political lives.

The first significant challenge to the narrative was articulated in 1986 during the first wave of the *Historikerstreit* (the Dispute of Historians) when the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* published an article by historian Ernst Nolte who called for the need to objectify and rationalize the view of National Socialism and of Hitler. Nolte questioned the validity of historical studies of that period precisely because that they depicted Nazism as a unique historical incident and the Holocaust as an exclusively German phenomenon. He contested such historical accounts by comparing Nazism with Stalinism and by contrasting the Holocaust with the geno-

cides of other ethnic groups elsewhere in different historical periods. According to Nolte, psychological and emotional apparatus built-in the German post war narrative obstructs an unbiased historical research and produces historical accounts which demonize National Socialism and the figure of Hitler. In a public debate Jürgen Habermas was one of those who challenged Nolte's premises and alleged that Nolte presented a homogenizing view of German history. Habermas argued that the comparison of Nazism and the Holocaust with other historical events undermines the seriousness of both phenomena and contended that Nolte's article was an attempt to cleanse National Socialism and to relativize the Holocaust.⁷

The second wave of the *Historikerstreit* began in 1996 when David Jonah Goldhagen published his book *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*.⁸ The book emphasizes a specific nature of German anti-Semitism, which Goldhagen denotes as a "vernichtende[r] Antisemitismus" (annihilating anti-Semitism), and traces the will of the Germans to annihilate the Jews back to the 19th century. Many historians, not all of whom were Germans, disapproved of Goldhagen's argument as a return to the rhetoric of the fifties and to the notion of collective guilt. Another serious criticism of Goldhagen's conclusions addressed his privileging of psychological and emotional views over the scientific and pointed to his dismissal of the research on the Holocaust and on German war history.⁹ Contrary to these criticisms Jürgen Habermas acclaimed the book for challenging the moral outcomes of the "normalization" of West German society and maintained that:

How we see the distribution of guilt and innocence in the past also reflects the present norms according to which we are willing to accord one another mutual respect as citizens of this republic. And historians who participate in this discourse do so no longer as experts, but, like us, in the role of intellectuals. (37)

Goldhagen's book prompted a vehement response from West German writers and intellectuals who either shared the moralizing views emphasized by Habermas or accentuated the need of an impartial interpretation of German war history. The latter arguments were dismissed by the media for their supposedly fascist undertone.¹⁰ The speech delivered by Martin Walser in 1998 only highlighted the division in the German leftist literary discourse along these ideological lines.

What insights can Foucault's discourse theory and Ricoeur's hermeneutics provide in our understanding of the transformations of the leftist literary discourse in Germany? Their origins can be traced back to several historical moments and at each moment they can be situated within particular intellectual spaces. The boundaries of the leftist literary discourse

were delineated by the German post-war narrative and their textual demarcations individualized the discourse and distinguished it from other discourses, such as media, politics and the production of historical knowledge, although none of them exist independently from the others. Foucault understands discourse primarily linguistically, as a text of a particular domain which is subject to permanent change. From the plurality of the discourses emerges the process of their own "individualization" or differentiation. According to Foucault, change is introduced to the discourse in the form of utterance (*énoncé*) which is added to the existing text of the discourse. For analytical purposes Foucault distinguishes three criteria of the discourse: its *formation*, *transformation* and *correlation*. He maintains that the discourse appears and continues to exist through the plurality of rules which drive its *formation*, which Foucault characterizes as:

the existence of the rules of formation for all its objects, (however scattered they may be), all its operations (which can often neither be superposed nor serially connected), all its concepts (which may very well be incompatible), all its theoretical options, (which are often mutually exclusive). (*Politics* 54)

The criteria of *transformation* define a set of conditions which must be fulfilled at the precise moment at which the new rules of transformations come into effect. Finally, the criteria of *correlation* determine the relation of the discourse to other discourses.

On the terrain of the leftist literary discourse, we can outline a topology and the junctions of the three above criteria. The rules of discursive *formation* began to form in the 1950s when they were derived mainly from the moral appeal of Jaspers' notion of guilt. The acceptance of moral stances was not a straightforward process but a result of a concurrent interaction of external and internal forces of the discourse. The notion of guilt did not unify all of German writers and the literary discourse remained internally diversified. Some writers, and those intellectuals who later intervened in the literary discourse, were reserved or critical of the guilt narrative and their attitudes surfaced in the first wave of the *Historikerstreit* in 1986. As we can see, the notion of guilt has always been negotiated by those on the left and on, supposedly, right poles of the West German political spectrum. From these debates emerged formative rules of the leftist literary discourse which have been shaping it for fifty years. The processes of differentiation established a range of nuances inside the discourse which destabilized it and opened it to *transformations*. Most significant attempts to transform the discourse were undertaken by historians (Nolte), philosophers (Sloterdijk) in the mid-1980s and writers (Walser) in the mid-1990s. Despite their failures to re-articulate the notion of guilt,

the residue of these attempts destabilized the discourse and constituted a terrain on which questions about German guilt could be (re)introduced. Exposed to interrogations, the discourse established relations with other discourses, those of media, politics, and historiography in particular. It *correlated* with other textual domains which, on the other hand, challenged the boundaries of the discourse and subverted its internal stability. In the second wave of the *Historikerstreit*, the interventions from other discourses began to transform and diversify the leftist literary discourse. What were the structure and the dynamic of these changes?

According to Foucault change operates on a higher level of the discourse where it controls the redistribution of its *episteme*, that is: "the set of open and changing relationships within and outside the boundaries of the discourse" (*Politics* 57). He understands change in a strictly linguistic sense, as interactions between different discourses (texts) that can enter into direct communication with one another. The capacity of a text to communicate with other texts arises from the disposition of a sign to 'proliferate', to extend the meaning beyond its own boundaries. This transcendence of the text beyond its own limits, or its exteriority, unfolds as a (language) game that is organized according to the nature of the signifier (the semantics of a particular discourse), and not according to the signified content (the semiology of the text). Under the circumstances when a signifier no longer relates to a particular signified, the text can emancipate itself from its author. Though the text is autonomous from the subject, either an author or a reader, it is determined by the structures of the discourse which drive the production and distribution of the text and control its meaning. These structures are embedded in the discourse in the forms of aesthetic conventions, ideological axioms, political stances, and market situation and are expressed through the institutions of media, literary critics, publishing houses, writers associations, writers themselves, and all those who intervene in the discourse with the power of judgment. The power structures embedded in the discourse not only determine what texts are acceptable and successful, they also define their canonical interpretations. Such was the case with the texts of Grass, Lenz, Walser, Hochhuth, among others who, in the sixties, became the symbols of the West German literary left. The loss of a bond between the author and his or her text, between the text and its fixated meaning, creates the circumstances under which the text is emancipated on two levels: from the subjective intention of its author and from a biased interpretation of its reader.

How does Foucault's theory of discursive change illuminate the transformations in the German leftist literary discourse? We can trace them back to different texts and see how they emerged in different historical periods; we can further study their exteriority by looking at how they

intersected, transgressed, and redefined the boundaries of the discourse. For analytical purposes we distinguish two types of exteriority of writing - the first one applies to the literary and intellectual writings which were internal to the discourse and which communicated with one another. For instance, early literary texts of Walser and Grass in the 1950s,¹¹ though they had little impact on West German politics of memory, were important precursors to the critical literature in the 1960s. Literary works of the following decade and the texts of historians in the mid-1980s and in the 1990s prompted vigorous responses within the literary discourse itself and in the discourses of German media and politics. The second type of exteriority concerns the situation that resulted when the leftist literary discourse acted in response to the texts that lay beyond its boundaries. In the early sixties, leftist writers responded to the Eichmann trial in Jerusalem, in the late sixties, they reflected on the questions raised by the Student movement, and in the early seventies the series about the Holocaust broadcast by West German TV had a big impact on a range of literary themes.¹²

Yet, Foucault would argue that the authorships of these responses have no relevance for the texts of the discourse. Nowadays, under the conditions of the independence of the text, the author disappears in his or her own writings and re-emerges as a function of the discourse rather than as an individual. The author, however, does not disappear entirely; his name is left to fill the void. The author's name becomes a criterion for the classification of the text and this transformation of the author's function from signifying to classificatory is a crucial one in that it introduces the mechanism of free circulation of the texts. In the German literary field, for instance, the writings of Grass and the earlier writings of Walser are representative of a leftist discourse with a markedly moral thrust.¹³ The homology between the author and his text extends to a similar homology between the texts of the discourse and the author's understanding of these texts. In the case of Walser this homology was disrupted in his speech in 1998 when he questioned opinions that are generally viewed as leftist. Grass, in his criticism of Walser, successfully played the role of a leftist intellectual and maintained a homologous relationship between his position in the leftist literary discourse and his texts. Grass' position in the discourse remains firm even if his recent text raises question about German war suffering. How shall we understand positions of Grass and Walser as subjects of the leftist literary discourse and how can we explain their actions? Are both authors products of the discourse or are they subjects who act through their writings? Foucault correlates the subject and the discourse by positing the following question:

How, under what conditions and in what forms can something like a subject appear in the order of discourse? What place can it occupy, what functions can it assume, and by obeying what rules? (*Author* 158)

We may be tempted to ask, under the circumstances of an unlimited proliferation of signs, of the organising nature of a signifier, of random interactions among the free floating texts, of abolished meaning, why should the subject emerge at all? In Foucault's model the subject is not an initiator but a mere vehicle of change. Although Foucault gives supremacy to the structure, his theory does not completely disregard the potential of the subject to act outside the limits of his or her function. Each violation of the rules of the discourse raises the tension between the organising nature of the discourse and the unpredictability of the subject's action. Since discourses interact as texts, their transformations are linguistic ones, which means that every modification of the discourse occurs as a change in the text. In all three phases of the German guilt narrative we can observe how the narrative was shaped, fixated and subverted by key writings of the literary discourse which either emphasised or diluted its moralising tone. According to Foucault every discourse has an inevitable tendency to return to its origin, or to its founding text(s) and each return transforms the existing structure of the discourse.

How are we to understand the notion of the return? If the discourse is constituted linguistically as a particular text then the return to its origin means a permanent recurrence of the initial text. It is tempting to ask why the text has to return to its origin, why does it not proliferate infinitely? Does the return to the origin mean a recurrence of the meaning of the text and if so, to whom does this meaning speak? Following Foucault's argument, we would have to conclude that the meaning of the text is enacted by the signifier (the structure) and that the signifier has the capacity to reflect upon its own meaning. If so, how is it possible to separate meaning from interpretation? In the context of our analysis, the interpretation has two important constitutive qualities; it is the way of appropriation of the text by the subject and it is a form of action carried out by a subject. We can therefore believe that the return to the initial text is prompted when the subject appropriates the text of the discourse within which he or she appears. If we take the guilt narrative as a key text of the leftist literary discourse then Walser's speech from 1998 and Grass' latest novella are points in case.

We will now draw on some concepts of Ricoeur which allow us to see how the interpreting subject negotiates her position in the discourse and how these negotiations are determined by the subject's understand-

ing of her own situation. We can further hypothesize that these negotiations initiate structural changes and that they determine their course.

Ricoeur, like Foucault, defines the relationship between the subject and the discourse as an utterly linguistic one. Discourse is to be understood as a "text fixed by writing" but every written text (*langue*) was once or could be a speech (*parole*) (Ricoeur 104-6). Text, as a fixation of speech, then replaces one important aspect of *parole*—the relation of the dialogue. While speaking subjects relate to themselves in a form of dialogue, the relationship between the subject and the discourse is mediated through the text. Why is this difference between *langue* and *parole* important? It is mainly because while in a dialogical situation the subject can obtain meaning or can correct his statements when facing other subject(s) in a linguistic situation, mediated through the text, the subject has to rely on *interpretation*. Distance between the subject and the text creates an opening for interference when new interpretations are added to the existing text of the discourse. Yet, these additions do not arise from the texts themselves, they do not arise from the nature of the signifier seeking its logical totality, as Foucault would have us believe; rather, they emerge from a subjectivization of the text. Ricoeur observes that understanding is always subjective "for it is always someone who receives, makes her own meaning and appropriates it for herself" (131).

According to Ricoeur the text has a dual constitutive function; it institutes the author as a subject in that the author can appear only within the text and it provides the space for the reading subject to constitute himself.¹⁴ This constitution occurs in the process of *interpretation* of a text which is contemporaneous with the constitution of meaning (119). A subject understands her place in the discourse if she can connect her lived, mediated, or imagined experience with the text of the discourse. According to Ricoeur, understanding is achieved through the interpretation of the text on two levels—on the level of structure and on the level of the subject's phenomenological experience. Structural understanding is determined by the structure of the text whereas we speak of phenomenological understanding when the subject relates to the text through experience. Then the text can provide the subject with meaning, with existential orientation in the world. Ricoeur calls this bridging between the text and its "anchorage in the ground of lived experience" a hermeneutical arc (124).

How does the hermeneutical arc concept apply to the appropriation of the guilt narrative within and outside the literary discourse? In the historical outline, which traces the processes of the construction of the guilt narrative, we have identified different literary and non-literary texts which have shaped, fixated, or subverted it. In order to improve our under-

standing of these developments we can draw on the latest novella by Günter Grass. In *Crabwalk*, Grass implicitly concludes that the time is ripe to acknowledge that some Germans were also victims of World War II. Grass attends to two long-buried wartime memories, that of Germans who were expelled from or fled the territories once under Nazi occupation and the sinking of a German ship carrying thousands of German refugees by a Soviet submarine. Grass' novella, which deals with the impact of a remote past on attitudes today, was a tremendous success not only among those who remembered the war but, more interestingly, also among very many young people.

The plot, which is situated in Poland toward the end of war and in contemporary Germany, revolves around the ship which Hitler named in commemoration of a Nazi general assassinated by a Jew. The main character is Tula, one of the few survivors from the sunken ship, who passes her memories to her grandson Kony. Tula's horrifying story of the torpedoing of the ship is contrasted by an idyllic account of its earlier past when the ship, owned by the Nazi Labour Front, was a place of leisure and entertainment. Tula's memories inspire Kony to design a right-wing chat room where he names himself after the Nazi general and where he meets with David who identifies himself as a Jew. Kony's father, himself a left-wing journalist, watches with alarm as the two arrange to meet. Kony, who hesitates to kill his former adversary cannot do otherwise than carry out his revenge for the assassination of the Nazi general, for the injustice done to his grandmother, for the vilification of his country. The absurdity of Kony's act reaches its climax in the revelation that his enemy was not a Jew.

To whom does Grass's text speak? It speaks to other texts within and outside the German literary discourse. As Grass himself said in the interview with Alan Riding:¹⁵

In West Germany, it was possible to speak of it [German suffering] and some documentary work was done, but not in a literary form. In general, it was the first responsibility of Germans to speak about German crimes. The question of German suffering was of secondary importance. No one really wanted to speak about it.

We can distinguish the internal and external recipients of Grass' text as two categories of the subjects of the discourse. The category of internal recipients includes established left-wing writers and intellectuals, (such as Grass himself and Habermas), and their opponents (Walsen, Sloterdijk, or Nolte). While the former tend to maintain the ideological boundaries of the discourse, the latter have a tendency to subvert them. However, more important than their ideological divisions are the intellectual trajectories

of these agents because of their effect on the leftist narrative of guilt. In this respect, Walser's speech was a less successful intellectual move which, though it challenged the one-sidedness of the guilt narrative, was not accepted as a starting point for its reiteration by the German left. On the other hand Grass' text, which was generally accepted within the literary discourse, creates a terrain for possible re-iterations of the guilt narrative. The external recipients of the discourse are lay readers who, as Ricoeur would argue, are dynamic agents because they can extend the range of textual interpretations *ad infinitum*. How does the narrative appeal to them and what are the consequences of this appeal?

In its relation to the subject, the narrative is mimetic because it remakes the human world of action (Ricoeur 130). The action takes place when a reader, in his effort to derive meaning out of the narrative, appropriates its text "as the giving of the story by the someone to someone, back within the movement of a transmission, a living tradition..." (131). Grass's text points to an important phenomenon, namely that outside the literary discourse the narrative of guilt was not understood by all of its addressees. The narrative was misinterpreted or rejected by those whom it excludes, whose lived experience was dismissed. After WWII about twelve million Germans were expelled from German-speaking regions in Central-Eastern Europe. Most of them felt bitter not only about the loss of their homelands but also because of the vengeful treatment they received at the end of the war when many Poles and Czechs unleashed their retributive sentiments for the Nazi occupation of their countries. In their new home in West Germany, many of the expelled Germans considered themselves the last victims of Hitler and did not participate in the country's revision of its war past. Not only did they conveniently immerse themselves in the oblivion of their own war pasts, many of them did not even view their wartime Nazi affiliations as morally doubtful. In their political and cultural seclusion, expelled Germans fostered a myth of an undifferentiated victimization of Germans, a myth which erased the boundaries between Nazis and their opponents.¹⁶ No less importantly, *Crabwalk* points to the effects of this collective memory on young Germans as well as to the fact that the notion of German guilt makes little or no sense to them. The text shows how the void in the narrative of guilt, which spoke to neither Kony nor his grandmother, was filled by their imaginations. Although the subtlety of Grass' language contrasts with Walser's coarse criticism both texts incite a debate about the narrative of guilt.

This comparative analysis has sought to show how discourse theories can illuminate the changes in the German leftist literary discourse and their effects on the narrative of guilt. Foucault and Ricoeur both understand discourse as text without finitude. According to Foucault the

infinite of a text arises from the self-referentiality of the signifier which emancipates the text from its meaning and from the interpretation by the subject. The text, which can communicate directly with other texts, relates to the subject as an external, constructing force. Contrary to Foucault, Ricoeur understands the text as a subject's means of intervention in the discourse. He juxtaposes infinite of the text to an unlimited range of interpretations since each subject appropriates the text differently.¹⁷ However, as this analysis has shown, changes in the discourse do not arise exclusively from the textual confrontations within and between the discourses, as Foucault maintains, but they emerge when an acting subject and new interpretations are mutually present, as have been the cases of Walser's speech and Grass's novella vis-à-vis the guilt narrative. I would nonetheless argue that these transformations are, in the first place, enacted by the subject and by her need to understand her own situation in the discourse. This need is neither intellectual nor is it culturally imposed; rather it is an existential one because it provides the subject with a fundamental orientation in the world. Grass's text reveals alternative directions taken by its protagonists once they failed to relate to the narrative of guilt. While dealing with their confusions, Grass's text points to an emerging phenomenon of the limits of intelligibility of the guilt narrative in contemporary Germany.

Endnotes

¹ See interview with Grass: <http://www.radiobremen.de/online/grass/person/bibliografie.html>.

² In a poll conducted in 1948, to the following question: "Do you consider National Socialism a good but wrongly implemented idea?" 57% of respondents answered yes and 27% answered no. See Erwin K. Scheuch, *Wie Deutsch sind die Deutschen?: Eine Nation wandelt ihr Gesicht*. 2nd ed. (Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, [1992]).

³ The novels of Heinrich Böll, *Wo warst du Adam?* [1951] (And Where Were You, Adam?) and Wolfgang Borchert, *Draußen vor der Tür* [1947] (The Man Outside) are representative of the literary production during the post-war decade. Martin Walser's novella *Ehen in Philippsburg* (Marriage in Philippsburg) is one of the first critical accounts of the transition of West German society. Walser's novella shows how easily and willingly West Germans dismissed compromising political pasts of people who were in control of the politics and the media. In 1956 Günter Grass published the first part of his *Danziger Trilogie* (The Danzig Trilogy), the novel *Der Blechtrommel* (The Tin Drum) which renders a critical account of the war past of the German minority in Poland.

⁴ "Die Gruppe 47" was a free and initially an apolitical association of German-writing novelists, poets and journalists who programmatically identified themselves with German humanistic traditions. The group became an important political platform of leftist intellectuals in the late sixties.

⁵ Rolf Hochhuth's play *Der Stellvertreter* [1963] (The Deputy) and Friedrich Dürrenmatt's drama *Die Physiker* [1962] (The Physicists) marked the line between the critical and the descriptive accounts of the war. In 1960, Martin Walser published his play *Eiche und Angora* (The Rabbit Race) and in 1962 the first part of the *Anselm Tristlein Trilogie*. Günter Grass published the second part of the *Danziger Trilogie*, his critical novella *Katz und Maus* [1961] (Cat and Mouse).

⁶ This issue was raised in the works of Grass, who in 1969 published the drama *Örtlich betäubt*, (Local Anaesthetic) and of Walser, who finished the second part of the *Anselm Tristlein Trilogie: Das Einhorn* (The Unicorn). In 1968, Siegfried Lenz published the novel *Die Deutschstunde*

(The German Lesson), which is a critical portrayal of the older generation and its thoughtless participation in the practices of the Nazi state.

⁷ Habermas emphasized the moral stances of the German guilt narrative and Nolte and his adherents in their effort to sustain their views, swerved into the rightist rhetoric and were accused by German media of right-extremists positions. See: Berliner Institut für Faschismus Forschung, *Unter den Linden 69: Buchhandlung Bouvier—ein “arisierter” Betrieb*. <http://home.snafu.de/biff/aktuell12.html>; <http://www.nachkriegsdeutschland.de/historikerstreit.html>; <http://www.all-at-one.de/allatone/JuergenPeter/Historikerstreit2.pdf>.

⁸ Goldhagen’s book was promptly translated into German and brought forth a public debate which was soon taken over by the German media. The quality of the debate deteriorated due to the populist spin the media put on it. The book was a tremendous success among German lay readers and Goldhagen promoted it by touring major German cities. Michael Schneider, “Die Goldhagen-Debatte: Ein Historikerstreit in der Mediengesellschaft,” *Gesprächskreis Geschichte* 17 (Bonn: FES-Library, 1998).

⁹ For details about the historical debate see Dieter Pohl, “Die Holocaust-Forschung und Goldhagens Thesen,” *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 45.1 (1997) 1-48.

¹⁰ German philosopher Peter Sloterdijk criticized the moralizing and judgmental tone of Habermas’s positions on the Holocaust and on the German war past. Consequently, in a public debate, Sloterdijk was denounced by the media for encouraging fascist tendencies and Walser, who publicly defended Sloterdijk, was labeled as another rightist intellectual. For a detailed discussion see: Peter Moser, “Die Sloterdijk-Debatte in den deutschen Medien.” *Information Philosophie* 5 (1999). www.information-philosophie.de/philosophie/moser%20sloterdijk.

¹¹ Here belong, for instance, Grass’ novel *The Tin Drum* and Walser’s plays *The Rabbit Race* or *The Detour*.

¹² On the series about the Holocaust see Andreas Huyssen, *After the Great Divide* (Bloomington: Indiana UP, 1986) 94-115.

¹³ I am referring to Walser’s drama from the 1950s or his first novel *Marriage in Philippsburg* and Grass’s *The Danzig Trilogy*.

¹⁴ See Paul Ricoeur, *From Text to Action: Essays in Hermeneutics*. Vol. 2 (Evanston: Northwestern UP, 1991) 106-118.

¹⁵ Alan Riding, "Interview with Günter Grass: Günter Grass Worries About the Effects of War, Then and Now," *New York Times* 8 Apr. 2003.

¹⁶ In the early sixties, the expelled Germans formed their political affiliations called *Landsmannschaften*. Even conservative parties' politicians (CDU, CSU) like Kohl or Stoiber, who maintained contacts to *Landsmannschaften*, never included their demands in the political agenda of the German state.

¹⁷ See Ricoeur 153-5.

Works Cited

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Books, 1977.

Bleicher, Josef. *Contemporary Hermeneutics*. London: Routledge & Keagan Press, 1980

Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1997.

—. *The Order of Things*. NY: Vintage Books, 1994.

—. "Politics and the study of Discourse." *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Eds. B. Graham, G. Colin, and M. Peter. Chicago: University of Chicago Press, 1991. 53-72.

—. "Questions of Method" *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Ed. B. Graham, G. Colin, and M. Peter. Chicago: University of Chicago Press, 1991. 73-86.

—. "What is an Author?" *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Ed. B. Graham, G. Colin, and M. Peter. Chicago: University of Chicago Press, 1991. 141-160.

- Goldhagen, Daniel Jonah. *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Random House, 1996.
- Grass, Günter. *Crabwalk*. New York: Harcourt, 2002.
- Habermas, Jürgen. *The Postnational Constellation*. Cambridge, MIT Press, 2001.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Jaspers, Karl. *The Question of German Guilt*. Westport: Greenwood Press, 1978.
- Lorenz, Matthias N. *Seelenarbeit an Deutschland. Martin Walser in Perspective*. Ed. Stuart Parkes and Fritz Wefelmeyer. German Monitor 60. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Niven, Bill. *Facing the Nazi Past: United Germany and the Legacy of the Third Reich*. London: Routledge, 2002.
- Pohl, Dieter. "Die Holocaust-Forschung und Goldhagens Thesen." *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 45.1 (1997): 1-48.
- Ricoeur, Paul. *From Text to Action: Essays in Hermeneutics*. Vol. 2. Evanston: Northwestern UP, 1991.
- Scheuch, Erwin K. *Wie Deutsch sind die Deutschen?: Eine Nation wandelt ihr Gesicht*. 2nd ed. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, [1992].
- Schirmacher, F., ed. *Die Walser-Bubis-Debatte: Eine Dokumentation*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1999.

Art and Modern Malaise in Keller's Der grüne Heinrich

Martin Potter

Keller's *Der grüne Heinrich* stands out among the novels which may be classified as part of the German *Bildungsroman* or *Künstlerroman* traditions, in that it is unmistakably the story of a failure. While Heinrich's failure in his artistic career is in itself striking,¹ what is also notable is the way that Keller, in both versions of the novel, is determined to make the story of Heinrich's dealings with art symptomatic of processes of social change. Keller has an ambivalent attitude to these changes. Tensions emerge involving his sense of the constrictions but also the communality which are part of the older world, as well as the feelings of liberation but also of alienation associated with the development of modern culture. While critics have often recognized these issues, they have mostly tended not to emphasize the degree to which Heinrich's artistic aspirations are a central part of a project of sociocultural diagnosis.²

I would like to look at three scenes in the novel in which art is treated as a diagnostic tool to reveal conflicting forms of social life, and to consider how they show the impasse in which Heinrich is caught as an aspiring artist, and the finely balanced ambivalence in Keller's attitudes to what he portrays. The scenes in question are the two contrasting carnivals in which Heinrich participates, in the German city and in Switzerland, and the episode in which Heinrich is engaged in an art workshop in which a kind of mass production of art takes place.³ I am not the first interpreter to comment on these scenes, but I have tried to make a distinctive case for their centrality to the socio-cultural argument of the novel. The scenes have attracted some attention in the critical literature, especially the carnival scenes, but the emphasis has often been centered on the contrast between a sense of present relevance in the Swiss carnival and of rootedness in the past in the German carnival, a contrast which, it is argued, represents Keller's liberal political commitment.⁴ I would like to suggest that the passages I shall be highlighting provide a more complex symptomatology of the processes of socio-cultural change—one which

gives rise to an attitude of painful ambivalence in both the experiencing and the narrating Heinrich, and, by extension, in Keller himself.

The two festivals are both derivations of the traditional pre-Lenten carnival; both are artistic events in that they entail a kind of theatrical performance. The William Tell festival takes place in the district of Heinrich's home village, when Heinrich is sixteen, before his stay in Germany, and involves the participation of the local market town and surrounding villages, including Heinrich's own. The project is to stage an open air performance of Schiller's *Wilhelm Tell*, over a whole day, using various locations in the area. Heinrich is invited by his relatives to participate, and to help in the preparations.

The setting of the Tell festival is on the one hand rural, and in that sense traditional, and on the other hand politically republican, and so is a kind of mirror image of the German city, showing an opposite combination of the old and the new. In the German city, the emphasis is on a concern with aesthetic and communal values which are fading in the modern commercial environment that is now everywhere in evidence. The traditional side of the rural setting of the *Wilhelm Tell* performance is evident partly in the strong atmosphere of community. Many of the participants are known to each other, and according to Heinrich at the communal meals during the day there is a family atmosphere. There is also a sense of continuity in that the villagers' Sunday costumes need little adjustment in order to play the role of medieval dress. The festival ends with a bonfire of a kind with which, Heinrich surmises, spring festivals have been celebrated since pagan times, perhaps at the same time and on the same spot.

In contrast to this traditional side, the village is part of republican Switzerland, and the play itself commemorates the birth of Switzerland in the rebellion against feudal authority. Heinrich the narrator is careful to put the festival in a progressive, modernizing context, relating how the Catholic pre-Lenten carnival spirit had persisted in the neighbourhood in the form of a general spring festival despite the non-Catholic character of the area since the Reformation, and how the traditional jesting had more recently been replaced by patriotic performances, which had become increasingly organized and elaborate.⁵ Heinrich also notes how a few traditional revellers representing "Rückschritt und Verkommenheit" try to interrupt one of the principal scenes in the play (335). By mentioning these relics of earlier practices Heinrich implies that the old carnival was a primitive manifestation which has been superseded by something more rational. However, despite the lofty background of enlightened reform and romantic nationalistic aspirations, the effect is at times one of bathos as the participants show signs of literal-mindedness and narrow material self-interest.

When, early in the day, an overzealous official demands a toll on cattle crossing a bridge, although they are being moved around only as part of the pageant and not transported for other reasons, the innkeeper playing the part of Tell intervenes and personally lifts the barrier out of the way. He is wearing an extravagant costume in national colours, out of keeping with the general attempt at historical verisimilitude in the costumes, and does not seem to be able to distinguish between his own exploits and those of Tell, greeting the contingent representing the imperial knights, who happen to be on the scene, coldly and proudly, as if he thought they were really what they were playing. It is this same innkeeper who is later, at the communal lunch, involved in a heated dispute with a local timber merchant, in front of a government official, over whose property a new road is intended to pass. This argument itself represents a microcosm of the struggle between traditionalism and economic progressivism, in that the timber merchant represents the ultimate pragmatic materialism, which opposes any kind of permanence, and favours makeshift arrangements in the interests of maximum responsiveness to commercial opportunity, and whose ultimate aim is simply to promote the maximum possible volume of commercial activity, as an end in itself. The innkeeper, however, believes not only in the maintenance and embellishment of the age-old institution that his inn is, but also in the pursuit of profit only to the extent necessary to maintain a comfortable and unhurried household. What shocks Heinrich, who witnesses the discussion, is that the two men, who both enjoy a certain public standing, but more particularly the innkeeper, considering the kind of public and national values he is supposed to be embodying in the person of Tell, so blatantly fight for their private advantage and ignore considerations of public good (Sandberg Russell 83). Heinrich feels that what he has seen confirms the reputation which the Swiss have abroad for pettiness, self-interest and "Vorwurf der Kleinlichkeit, des Eigennutzes und der Engherzigkeit" (346). The government official who is present tries to justify to Heinrich the behaviour of the two men, who have now departed. He explains that a society in which individuals may honestly struggle for their own advantage is a healthy one.

The overall assessment of the carnival by Heinrich the narrator is ambivalent. He unquestioningly regards a secular celebration of nationalism as a rational advance on whatever religiously occasioned festival may earlier have taken place at the season. The choice of a play by Schiller, an author he has endorsed elsewhere in the novel, is potentially inspiring for him, given that it expresses the kind of philosophical ideals and aspirations Heinrich claims to identify with. The play is performed competently, and produces absorption and enthusiasm on the part of the audience in many of the key scenes, as well as eliciting a sense of reverence on the

part of the performers at high points, for example, at the swearing of the oath or Tell's shooting of the apple from his son's head. However, overall, the narrative suggests that, although the people of the district celebrate this festival as a community, and although it is meaningful to them, they ultimately believe only in the unrestrained pursuit of material gain. Heinrich approves of practical economic activity as part of a wider programme of achieving a liberal vision of progress in the community, but he sees the elevation of economic interest to the position of leading principle and aspiration as detrimental to other more cultural aspects of the programme, and as ultimately barren. Because of this he is disappointed by signs that economic motives are beginning to dominate the community.⁶

There is a certain philistinism at work in the Swiss community. While the performance does engage its performers and spectators, and they understand it in a way relevant to them, at the same time the way it is understood seems superficial, and at times when the performance tends to coalesce with and become indistinguishable from everyday local life, one can question to what extent it ends up by functioning as art at all, in the sense that, instead of bringing something into the life of the villagers, it simply reenacts their way of life.⁷ Thus Heinrich is disappointed to find that the Schillerian Enlightenment aspirations are lost and replaced by a celebration of economic freedom. If the society represented in the narrative can be said to be a practically successful one, and the pageant an expression of its underlying common sense, it is nevertheless a society without the cultural depth to satisfy Heinrich the aspiring artist, and without the artistic interests to support him. Frustratingly, from Heinrich's point of view, given his emancipatory convictions, the tendency of commercial energies, once unleashed, to oust all others makes itself felt, as elsewhere in the novel.

In contrast to the practically relevant but, arguably, shallow Swiss celebration, the German pageant illustrates aspirations which Heinrich finds meaningful, but it shows them in the context of the past.⁸ However, the German city presents a different social backdrop from the Swiss countryside, almost a mirror image, in that it embodies modern conditions in its large scale and in the consequent possibility of anonymous urban living, while the personal nature of its monarchical government is very traditional. The German carnival takes the form of an artists' pageant. In this pageant about eight hundred members of the city's artistic community, including Heinrich, stage a procession in which the Nuremberg of the time of Maximilian I and Albrecht Dürer is represented. The procession includes three sections, one in which the citizenry of Nuremberg is represented, embracing the guilds, and citizens of note, one representing the imperial court, with the emperor and entourage, and a final section being

an old-fashioned masquerade, including jesters and mythical personifications. Famous characters of the time are all represented individually.

Heinrich gives a fairly detailed description of the procession, with a strong emphasis on the guilds, especially those representing occupations with an artistic element, and also showing a definite admiration for the heroic appearance of the imperial knights. He is clearly absorbed by the occasion, and is enthusiastic in describing the various costumes of the different guilds, as well as giving accounts of what certain individual members were famous for. Heinrich is keen to point out the way that the famous artists and craftsmen combine manual skill with inventiveness, as well as the fact that they both love beauty and ornamentation and produce goods of great practical value, and all this despite the fact that many are illiterate. The wood-turner, Hieronymus Gärtner, for example, who can make a life-like cherry on a stalk out of wood, also makes fountains, while members of the Danner family, gun-makers, have invented a wall-breaking device and the flint-lock. The guilds, he notes, do not lead to a narrow concentration on specialized skills, and many guild members develop additional skills, such as the locksmiths who learn to make watches and clocks. Heinrich here is pointing out how at this period there is an artistic craftsmanship which embodies a coexistence of skills which tend to separate in the modern era, where the artist and the workman tend to be different people, where art aims at uselessness and practical work is indifferent to aesthetics, where physical and intellectual work tend to be separated and carried out by different groups of people.

Heinrich is particularly impressed by the case of a coppersmith, called Sebastian Lindenast, to whom the emperor has granted the privilege of gilding the vessels he makes, on account of his outstanding skill. Heinrich admires the direct relationship here between the head of state and the craftsman. Heinrich's interest in this relationship is notable, given that in his home town in Switzerland there is an apparent lack of public patronage of the arts on any considerable scale, whereas in the German kingdom where the festival is taking place the king does take a personal interest in the arts and patronize them, and Heinrich himself eventually has recourse to aristocratic patronage at the count's castle.

In fact the German city in which the festival is taking place is less remote from what is being represented than, for example, Heinrich's home city in Switzerland would have been. As Heinrich is keen to point out, the artists taking part in the carnival are "Angehörige eines voll ausgegliederten Kunstlebens" which the city possesses (532), and there is also a personal relationship between the artists and the monarch, who is sponsoring the carnival and is personally present. However, although the distance be-

tween contemporary reality in the city and the represented past is less wide than it might be, the festival still, as Heinrich sees it, recreates a healthier integrity, which the present is moving away from. As Heinrich explains it,

Was nun der ganzen Trägerschaft dieser Kunstwelt, den großen und kleineren Meistern, den Gesellen und Schülern einen erhöhten Wert verlieh, das war der reinere Abglanz der ersten Jugendreife einer solchen Epoche, deren ideale Freudigkeit im selben Zeitalter selten wiederkehrt, eher schon von dem leichten Schatten der Verbildung und Ausartung da und dort umschwebt wird. Alle, auch die bejahrteren, waren noch jung, weil die ganze Zeit jung und die Spuren eines bloßen Könnens ohne Gefühl noch wenig zahlreich waren. (533)

So, Heinrich suggests, the contemporary artists can give themselves an extra symbolic sense of worth by symbolizing earlier artists who lived in a fresher and less degenerate time than their own. Heinrich here seems to be holding out little hope that the artists can recreate in their work the integrity they are representing imaginatively in the pageant, since, it seems, the loss of belief, or feeling, which causes artistic degeneration is simply a symptom of the times, beyond the ability of any individual artist to transcend. Hence Heinrich is unable to transcend it in his own work.

Interestingly, although Heinrich describes the period represented as the beginning of an era, it could equally well be seen as the end of an era, as the period just before the order of the Middle Ages collapses in the aftermath of the Reformation, and when medieval belief is giving way to Renaissance humanism. The prominence of Dürer is a sign of this incipient collapse of the medieval world view, and the fact that the city merchants are already wealthier and worthier-looking, according to Heinrich, than the lower and middle aristocracy is a sign that the commercial pressures of the modern world are already embryonically present.

The fact that the society in which art enjoys a now lost integrity is one that is pulled apart by forces that Heinrich supports, by processes such as the Reformation and the Enlightenment, which according to his historical theory are steps towards the ideal society, is at the very heart of Heinrich's dilemma. He does not advocate a return to a medieval society, or medieval beliefs, but he sees no way of practising art in the new conditions. Significantly, the only fulfilled and successful practising artist portrayed in the novel is Reinhold, the maker of religious statues from the Catholic Rhineland, whose social and religious background might be de-

scribed as not far removed from the medieval. The childlike innocence, however, which Heinrich sees as underlying Reinhold's alignment with an older set of values, is something Heinrich feels he has lost irrevocably for himself.

An episode in the novel which focuses closely on the antagonism between artistic and commercial interests in the modern world, and the tendency of the first to lose out, is that of the Habersaat workshop, where Heinrich spends two years studying art under the supervision of the owner and manager of the workshop, Habersaat. Habersaat is a painter who has used his apparently limited artistic skills as the basis for a commercial mass-production of Swiss landscapes, together with greetings cards, and other such tasks, and he does this successfully.⁹ Habersaat's workshop is situated in the refectory of a former convent, lighted by windows through which one cannot see out, emphasizing that the artistic activity is cut off from nature, as well as practically insulating employees from distractions on the outside. The conversion from convent to factory also hints at a shift from spiritual to material priorities in modern society. Apart from Habersaat himself, who is busy as much with clerical tasks as with artwork, the workshop contains four adult employees, who carry out the lithography, engraving and printing, and a number of youths or boys whose task is to colour in the outlines with water-colours. The young employees are children of poor families who are working in exchange for an artistic training, although they receive very little, in case it interferes with their efficiency. The employees are arranged in such a way that they look into each others' backs, so that they will not distract each other, and Habersaat sits behind all of them, enabling him to supervise. Heinrich portrays the atmosphere by describing the scene as a kind of hell, in which the employees are various grades of demons. Indeed the young employees are under such pressure of work that they waste their free time on pranks and joking, instead of supplementing their meagre training. Most of them never progress to become artists and have to take up other trades on leaving the workshop.

Heinrich regards Habersaat's treatment of the young employees as exploitation, and claims that in being exploitative Habersaat's business is similar to the industry of the day, which, he suggests sarcastically, indulges in child-exploitation because it makes the resulting products more desirable to the buyers.

On his first day at the workshop Heinrich is sent away to buy his own paper and pencils, which he spends most of the morning doing. He says, in reaction to this: "Dieses alles, ... erschien mir so nüchtern und kleinlich und im Gegensatze zu dem Treiben, das ich mir dunkel in einer Künstlerbehausung vorgestellt hatte, daß es mir das Herz beengte" (247).

The meanness, pettiness and narrowness that Heinrich senses here in the Habersaat workshop are similar to those qualities which he has noted elsewhere in connection with the effects of commercialism on the Swiss culture and way of life. This episode illustrates most clearly Heinrich's fear that economic progress through industrialization and rampant commercialism tends to oust all other motives and considerations, and is inimical to art, a fear which is expressed repeatedly through the novel.

Moreover, the scene suggests that the mechanization and monomania of modern economic activity has not time or space for a more symbolic and meaningful creative ethos. This has the result that, in reacting to the domination of the practical life by modern economic methods, the artist withdraws into an esoteric world, as does Heinrich, to the detriment of his art, which becomes insubstantial. So Heinrich's experience of art highlights and illustrates that dislocation of, on the one hand, the practical and, on the other, the intellectual, creative, worlds which inheres in the modern condition.

One concern which characterizes *Der grüne Heinrich* as a whole is a sense of an almost Hegelian framework of historical movement, unidirectional and unstoppable, which affects every field of human affairs, and permeates every part of the novel. Thus both the artistic and social themes which feature in the passages I have been exploring are articulated in terms of this historical concept, as if it were the force driving the changes in both. The passages show art and society engaged in parallel and interactive courses of change, and, on the artistic side, Keller fears that these changes may lead progressively towards a loss of meaning. Keller and Heinrich, with their avowedly liberal political sympathies, are loath explicitly to condemn what they feel they should see as social progress, but, through the diagnosis of what Keller sees as a crisis in art, he is able, indirectly, to express a deep unease about the society which he sees developing around him, and to suggest that it may suffer from that lack of centeredness on human values which he has indicated as an emerging possibility in the field of art. For Keller, as for Nietzsche, and, much later, Walter Benjamin, art offers an arena for the analysis and understanding of the modern social world.

Endnotes

¹ It has been pointed out that Heinrich's artistic career is not a total failure, to the extent that he becomes a successful writer of his own story. See Martin Swales. "Reflectivity and Realism: On Keller's *Der Grüne Heinrich*." *Gottfried Keller 1819-1890: London Symposium 1990*. Ed. John L. Flood and Martin Swales. *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 256 (Stuttgart: Heinz, 1991) 41-52.

² Critics have often focused on political and religious issues in their own right, as well as concentrating on Heinrich's psychology, or examining the novel's place in the context of European realism. For an overview of Keller criticism up to 1998, see Richard R. Ruppel. *Gottfried Keller and his Critics: A Case Study in Scholarly Criticism*. (Columbia, SC: Camden House, 1998).

³ I have focused on the text of the second version, although the passages I discuss appear in both versions.

⁴ Swales argues that the German carnival is characterized by a sense of inauthenticity, in contrast to the Swiss carnival.

⁵ In his *Der Grüne Heinrich 1854/1855: Gottfried Kellers Romankunst des 'Unbekannt-bekannten'*. (Bern: Peter Lang, 2002) 238. Daniel Rothenbühler notes that both festivals have been secularized.

⁶ See Jonas Fränkel. *Gottfried Kellers politische Sendung*. (Zurich: Oprecht, 1939) 103-104. He argues that Keller de-idealizes the Tell festival in the second version.

⁷ For criticism of the Tell festival as unartistic, see Gerhard Kaiser. *Gottfried Keller: Das gedichtete Leben*. (Frankfurt am Main: Insel, 1981) 202.

⁸ For a very positive assessment of the artists' pageant, which argues that the pageant shows that art is still possible, and demonstrates its communal setting, but which views this possibility as being in contrast to Heinrich's own lack of rootedness, see Hartmut Laufhütte. *Wirklichkeit und Kunst in Gottfried Kellers Roman "Der Grüne Heinrich"*. (Bonn: Bouvier, 1969) 250-65.

⁹ For a discussion of the Habersaat episode focusing on the idea of the reproducibility of art, see Wolfgang Rohe, *Roman aus Diskursen: Gottfried Keller "Der Grüne Heinrich"*. (Erste Fassung: 1854/1855; Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1993) 36-47.

Works Cited

- Fränkel, Jonas. *Gottfried Kellers politische Sendung*. Zurich: Oprecht, 1939.
- Kaiser, Gerhard. *Gottfried Keller: Das gedichtete Leben*. Frankfurt am Main: Insel, 1981.
- Keller, Gottfried. *Sämtliche Werke*. Vol. 3: *Der Grüne Heinrich* (Zweite Fassung). Ed. Peter Villwock. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1996.
- Laufhütte, Hartmut. *Wirklichkeit und Kunst in Gottfried Kellers Roman "Der Grüne Heinrich"*. Bonn: Bouvier, 1969.
- Rohe, Wolfgang. *Roman aus Diskursen: Gottfried Keller "Der Grüne Heinrich"* (Erste Fassung: 1854/1855). Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1993.
- Rothenbühler, Daniel. *Der Grüne Heinrich 1854/1855: Gottfried Kellers Romankunst des 'Unbekannt-bekannten'*. Bern: Peter Lang, 2002.
- Ruppel, Richard R. *Gottfried Keller and his Critics: A Case Study in Scholarly Criticism*. Columbia, SC: Camden House, 1998.
- Sandberg Russell, Kristina. *Das Problem der Identität in Gottfried Kellers Prosawerk*. Bern: Peter Lang, 1981.
- Swales, Martin. "Reflectivity and Realism: On Keller's *Der Grüne Heinrich*." *Gottfried Keller 1819-1890: London Symposium 1990*. Ed. John L. Flood and Martin Swales. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 256. Stuttgart: Heinz, 1991.

„Ich hätte sie geliebt“:
Probleme der allegorischen Darstellung in
Leonhard Franks „Deutsche Novelle“

Nina Sylvester

*„Seine emotionale Anteilnahme am ‚Faustus‘ war mir lieb,
zugleich aber stimmte sie mich bedenklich und wollte als
Warnung erfasst sein—vor der Gefahr, mit meinem Roman
einen neuen deutschen Mythos kreieren zu helfen,
den Deutschen mit ihrer ‚Dämonie‘ schmeicheln.“*
Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus*

Diese Zeilen schreibt Thomas Mann über Leonhard Franks Reaktion auf seinen „Schmerzensroman“ *Doktor Faustus* in der begleitenden Abhandlung *Die Entstehung des Doktor Faustus* nieder. Zwar ist er von der Ergriffenheit des Kollegen, der ihn zu gelegentlichen Essen in Manns Haus im kalifornischen Pacific Palisades besucht, geschmeichelt. Gleichwohl ist ihm aber bewusst, dass die Form nicht unproblematisch ist. Trotzdem wird sie gerne benutzt, um Deutschland unter der Herrschaft des Faschismus darzustellen. Das berühmteste Beispiel ist zweifelsohne Thomas Manns *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Die Schriftstellerkollegen Mann und Frank arbeiteten zum ähnlichen Zeitpunkt an ihren Werken im Exil in Los Angeles. Mann hatte nicht nur das Wort ‚deutsch‘ „als sachlich präzisierendes Attribut zum ‚Tonsetzter‘ untergebracht“ (*Entstehung* 70), sondern bezieht sich auch im gesamten Werk auf größere Zusammenhänge. Dagegen konzentriert Frank sich auf ganz speziell kleinstädtische deutsche Verhältnisse, wie der zentrale Gebrauch des Wortes „Deutsch“ sofort erkennen lässt.

Angeregt von Thomas Manns Zitat, möchte ich bei Frank insbesondere die Anlage eines neuen deutschen Mythos, wie Mann ihn fürchtet, beleuchten. Meiner Ansicht nach entsteht dieser spezifische Mythos des ‚guten‘, ‚vergewaltigten‘ Deutschland bei Frank aufgrund seiner problematischen Aufbereitung der Allegorie. Denn bei Franks Allegorie handelt es sich weniger um eine Ruine, wie Walter Benjamin in

seinem Werk *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* die anatomische Allegorie definiert, sondern viel eher um eine in sich geschlossene Totalität. Zu zeigen, inwiefern dies problematisch und insbesondere fraglich ist im Zusammenhang mit anti-faschistischen Intentionen, soll Absicht dieser kurzen Abhandlung sein.

Wenn dies auch keine Untersuchung von Franks Werk in größerem Umfang sein soll, so halte ich es an dieser Stelle für angebracht, kurz auf den Stand der Forschung aufmerksam zu machen.

Die Forschung zu Leonhard Frank beschränkt sich weitestgehend auf Zeitschriftenartikel und insgesamt nur vier Dissertationen.¹ Die Dissertationen beschäftigen sich wiederum hauptsächlich mit Franks früher und mittlere Schaffensperiode und nur Martin Glaubrecht widmet dem Exilwerk einige wenige Seiten, darunter nur wenige Zeilen der *Deutschen Novelle*. Insgesamt wird die *Deutsche Novelle* fast völlig von der Forschung ignoriert. Sicher liegt dies auch daran, dass das Spätwerk, worunter die Werke des Exils fallen, allgemein als literarisch minderwertiger im Gegensatz zu seinem Frühwerk bewertet wird (Glaubrecht 196). In der Hauptsache beleuchtet die Forschung in Franks früherem Werk, wie der Autor „die Unvereinbarkeit des menschlichen Anspruchs auf Selbstverwirklichung mit dem zerstörerischen Anpassungssog der Gesellschaft beschrieben und mit der Umkehr des Einzelnen eine Lösung vorgeschlagen“ hat (Glaubrecht 85). Demnach wird Franks früherem Werk eine eindeutig sozial- und gesellschaftskritische Bedeutung beigemessen. Hilfreich ist in dem Zusammenhang der aufschlussreiche Artikel von Otto Best über Leonhard Franks Exilwerke.

Jedoch möchte ich mich bei diesem Roman weniger auf jene gesellschaftskritischen Fragen per se konzentrieren, wie sie bisher betrachtet worden sind, als vielmehr auf die Form der Allegorie dieses späteren Werkes von Frank.

Aufgrund der schwierigen Forschungslage erachte ich es nicht nur für notwendig, den Text auf der einen Seite in seiner allegorischen Erscheinungsform zu betrachten, sondern auch, auf der anderen Seite, über den Text hinauszugehen und ihn sowohl neben thematisch als auch temporär verwandte Texte zu stellen. Dazu bietet sich Thomas Manns großer Exilroman *Doktor Faustus* an. Bemerkenswert ist, dass beide Romane etwa zur gleichen Zeit, ca. um 1944, und am selben Ort, im Exil in Hollywood, geschrieben wurden. Zudem erwähnt Mann die *Deutsche Novelle* auch in seiner *Entstehung des Doktor Faustus* und verstand sie als „Warnung [...] vor der Gefahr, [...] einen neuen deutschen Mythos kreieren zu helfen“ (*Entstehung* 181). Des Weiteren erachte ich es für außerordentlich hilfreich, Walter Benjamins *Ursprung des deutschen*

Trauerspiels, der Diskussion der Allegorie hinzuzufügen—nicht zuletzt auch, weil Mann Benjamins Abhandlung gut bekannt war.²

Zum besseren Verständnis soll an dieser Stelle die Handlung des Romans kurz rekapituliert werden. Auf den ersten Seiten der Geschichte begegnet der Erzähler, der Maler Michael Vierkant, dem Leser als der Maler eines Bildes, welches in New York in den vierziger Jahre ausgestellt wird. Dieses Bild, das die Handlung des Romans vorwegnimmt, stellt im Vordergrund eine Frau dar, die sich offensichtlich selbst erschossen hat, während schemenhaft im Hintergrund ein toter, nackter Mann zu erkennen ist. Die Ereignisse, die zum Tod der Beiden führen, trugen sich vierzig Jahre zuvor, 1904, in Rothenburg ob der Tauber zu und werden aus der Sicht des jungen Michael Vierkant erzählt.

Die Frau auf dem Bild ist eine Adlige aus Rothenburg, die Baroness Josepha von Uffendorf, die 32-jährig, nach dem Tod ihrer Eltern allein mit einer alten Köchin und einem Kammerdiener auf dem Familiensitz, einem kleinen Schloss, lebt. Da ihr Zweig der Familie verarmt ist, hat sie keinen gesellschaftlichen Verkehr und vereinsamt. Allerdings hat sich im Laufe der Zeit zwischen ihr und dem Kammerdiener ein latent erotisches Verhältnis entwickelt, welches der Diener auf sehr subtile und für sie als die Unerfahrene anfänglich kaum wahrnehmbare Art bestimmt. Erst im Laufe der Erzählung wird sie der Spannung zusehends gewahr und fühlt sich ihrem damit verbundenen eigenen Lustgefühlen immer wehrloser ausgesetzt. Die Kommunikation, oder vielleicht besser Interaktion, zwischen Josepha und dem Diener—der ungenannt bleibt—findet nie verbal, sondern ausschließlich durch Blicke und Gesten statt. Zuletzt kann Josepha die aufgebaute Spannung nicht mehr ertragen und indem sie die Tür zu ihrem Schlafzimmer öffnet, erlaubt sie dem Diener sich ihr zu nähern. So wird die Fantasie zur Realität und es kommt zum Geschlechtsverkehr. Trotzdem Josepha das entscheidende Zeichen gibt, indem sie die Türe offen lässt, kommt der Akt doch einer Vergewaltigung gleich. Dies wird nicht zuletzt auch durch den gewaltsamen Ton, der die Erzählweise an dieser Stelle bestimmt und in dem sich die aufgebaute (sexuelle) Spannung der vorhergehenden Seite entlädt, betont. Es kommt in den darauf folgenden Nächten noch einige Male zu solchen Vergewaltigungsszenen, bis Josepha schließlich den psychischen Druck nicht länger aushält und erst ihn—der seitdem Akt der Vergewaltigung vom Erzähler nur noch mit dem Personalpronomen genannt wird—und dann sich selbst erschießt. Der junge Michael Vierkant ist, als Gehilfe der Malerwerkstatt die auf dem Schloss arbeitet, der Erste, der die Toten entdeckt und die Szene vorfindet, die er auf dem Eingangs beschriebenen Gemälde festgehalten hat. Als er die Tragödie entdeckt, findet er auch die Tagebücher Josephas, die die wahre Tragweite der Tragödie preisgeben, und entschließt sich, aus Liebe

zu ihr und um ihr Ansehen über den Tod hinaus zu wahren, dem Diener die Tat zuzuschreiben.

Soweit die Handlung. Auf der vorletzten Seite des Buches (170) macht Frank unmißverständlich klar,³ wie er das Buch verstanden wissen möchte, wenn er den 62-jährigen Künstler Michael Vierkant „im Frühjahr 1933 das vergewaltigte Land“ verlassen lässt. Indem er für die Ereignisse in Deutschland den gleichen Begriff wie für die Ereignisse um Josepha verwendet, „Vergewaltigung“, verwandelt er die Baroness in eine Allegorie für Deutschland. Die Darstellung Deutschlands als Frau in allegorischer Form ist nicht neu, wird aber durch den Blickwinkel aus dem Exil sowie durch Franks Bearbeitung hermetisch.

Im Folgenden soll untersucht werden, wie sich Franks Allegorie im Einzelnen zusammensetzt und zu deuten ist. Josepha verkörpert in ihrem Äußeren den Typus der deutschen Frau—Germania—schlechthin, blond und vollschlank. Sie ist von „milder Schönheit“, „ein wenig zu dick“ und hat „makellose blonde Haut“ (12). Ihr Haar ist in der Regel zu einem „kompakt und dick geflochtenen riesigen blonden Knoten, der von Ohr zu Ohr und bis zu den Schulterblättern hinunter reichte“, zusammengefasst (13) und veranschaulicht ihre Disziplin und Selbstkontrolle. Dazu stellt der Diener, „der hagere, schwarzhaarige Mann von gelblicher Hautfarbe“ (14), einen scharfen Kontrast dar. In seinem dunklen Äußeren verkörpert er aber nicht nur den schlechten Gegensatz zur guten Josepha, sondern weist, wenn auch nur oberflächlich äußerlich, Ähnlichkeiten mit Hitler auf. Dieser Gedanke wird dadurch bekräftigt, dass der Diener aus München kommend eine Anstellung im Elterhaus Josephas findet (14). Galt München doch seit 1923 als die Hauptstadt der nationalsozialistischen Bewegung. Jedoch gelingt es dem Autor gleichzeitig die nazistischen Rassengesetze auf krasse Weise in der äußerlichen Beschreibung des Dieners aufklingen zu lassen.

Ferner weist Josephas soziale Stellung eine weitere Parallele zu Deutschland auf. Sie ist die „Vertreterin einer einstmals staatstragenden Gesellschaftsschicht“ und damit gleichzeitig „Verkörperung einer müden Tradition“ (Best 379). Sie repräsentiert die verfallende adelige Schicht, die „der Verführung durch die Barberei“ (Best 379), dem Diener, erlegen ist.

Der dritte Charakter, der im Rahmen der Allegorie und der Geschichte eine Rolle spielt, ist der Erzähler Michael Vierkant. Er repräsentiert als Künstler auf der einen Seite den Schriftsteller selber, Leonhard Frank.⁴ In Michaels Rolle als der Josepha verehrende Beobachter—und am Ende Beschützer—lässt sich Frank selber erkennen. Er ist der Künstler, der Deutschlands Werden und Vergehen beobachtet und selber darunter leidet, nicht zuletzt, weil er sein Heimatland liebt. Gleichzeitig verkörpert Michael den Künstler allgemein, der aus der Ferne

–dem Exil—beobachtet und leidet. Michael ist der Künstler, der zur Situation Deutschlands Stellung nehmen will und für das ‚gute‘ Deutschland eintritt. Außerdem könnte er Josepha vor dem Verfall retten und damit auch eine Gegenlösung zum Verfall der Tradition anbieten. Frank stellt hier die Kunst als Retterin Deutschlands dar, die den „Anschluss an den Strom der Geschichte“ (Best 379) wieder herstellen könnte. Doch sind es nicht nur die äußeren Elemente der Allegorie, die sich so klar entschlüsseln lassen. Vor allem die innere Struktur der Geschichte veranschaulicht die Totalität in Franks Novelle.

Organisiert man den Roman erst einmal nach allegorischen Gesichtspunkten, fügt sich schnell eins zum andern. So lässt sich Josepha bis in ihre innerste Struktur leicht aufschlüsseln. Sie lebt allein und unverheiratet auf dem alten Schloss ihrer Familie, was in einer gewissen Unerfahrenheit und Naivität resultiert. Nicht nur in ihrem Verhalten gegenüber des Dieners, der die Rolle des diabolischen Verführers einnimmt, zeigt sich ihre Unschuld, sondern besonders, in dem Augenblick als sie auf eine ihr in Unschuld verwandte Seele trifft, den Erzähler Michael Vierkant, wird dem Leser ihre Reinheit vor Augen geführt: „[...] ihre und seine Unerfahrenheit und Unschuld“ hätten „als blinder Engel trennend zwischen ihnen gestanden“ (47). Michael ist zum einen das Spiegelbild ihrer Unschuld, der vor der Verführung gefeit ist, und zum anderen aber der potentielle Erlöser. Allerdings ist schon zu spät, als sie dies erkennt. Das Netz des Bösen ist schon zu eng um sie gespannt und die Reinheit ihrer beider Unschuld kommt gegen die Stärke des Triebes des Bösen nicht an „und so gab es zu Michael [...] keinen Weg für Josepha“ (65). Darin stellt Frank die erlösende Kraft der Kunst dar, oder zumindest doch die Möglichkeit zur Erlösung. Nach seiner Auffassung hätte die Kunst Deutschland erretten können, hätte Deutschland sich retten lassen.

Es wird für Josepha immer schwieriger sich der langsam aufbauenden Spannung zu entziehen und so gibt sie, erst unbewusst dann bewusst, nach, während sie gleichzeitig bemüht ist sich zu (er)lösen. In der ersten Verführungsszene zu Beginn des Buches hilft der Diener Josepha vom Pferd und seine Geste „kam einer Umarmung nahe“ (15), „[a]ber er beobachtete instinktsicher die Grenze so scharf, dass die Unerfahrene noch glauben konnte, die intime Berührung sei durch den Bewegungsvorgang bedingt“ (15). Gleichzeitig lässt er eine zweideutige Bemerkung über die weibliche Anatomie fallen. Josepha ist durch dieses Ereignis sowohl peinlich berührt als auch zutiefst beunruhigt. In ihrer Hilflosigkeit schickt sie den Diener allein zum Schloss zurück, da sie seine Anwesenheit nicht länger ertragen kann. In der Tat war jedoch sein Vorrausschicken Sieg genug für den Diener „Sie schämt sich, mir unter die Augen zu treten“ (17). Obwohl unerfahren beginnt aufgrund dieser Szene

ein Gefühl von Unsicherheit, gar Unterlegenheit, gepaart mit einer langsam aufsteigenden sexuellen Lust in ihr zu entstehen. Dass sich dies erst unbewusst in ihrem Innern vollzieht machen verschiedene Geschehnisse deutlich. Als sie am nächsten Morgen aufwacht zieht sie sich, bevor der Diener ihr Schlafzimmer betritt um ihr das Frühstück zu bringen, ein Jäckchen über die Schultern, um jegliche körperliche Blossstellung zu vermeiden (24). Im Nachhinein ist sie sich aber bewusst, dass sie damit Empfindungen von ihrer Seite zugibt. Nachdem er das Zimmer verlassen hat, schläft sie noch einmal ein und träumt in fast surrealen und aggressiven Bildern von der Verführung durch den Diener (26, 27). Diese expliziten Vergewaltigungsphantasien bleiben ihr aber noch verborgen „Den Schluss des Traumes wußte sie nicht“ (28). Entschlüsselt man an dieser Stelle die Allegorie, wird deutlich, dass Frank Deutschland sowohl für unschuldig und daraus folgernd auch für ahnungslos halten muss. Die Unschuld ist sich ihrer dunklen Phantasien, die außerdem durch ein äußeres Ereignis initiiert worden waren—noch—nicht bewusst. Indem Frank sich einer Frau als Allegorie für das verführte Deutschland bedient, legt er ein ganz spezifisches Machtverhältnis von vorneherein fest, das seine entscheidende Entwicklung im Verhältnis der Geschlechter und nicht der sozialen Klasse erfährt. Damit erhält Franks allegorische Novelle in an sich schon statisches Gerüst. Die konventionelle Leseart der Frau als (unschuldiges) Opfer, verhärtet die traditionelle Machtverteilung der Geschlechter, in der die Frau dem Mann unterliegt. Dieses Missverhältnis wird in Franks Konstellation noch verstärkt, da der Mann einer niedrigeren sozialen Gruppe angehört als die Frau: Geschlecht übertrifft Klasse. Allerdings setzt der Geschlechterkampf offensichtlich nicht nur den Klassenkampf außer Kraft, sondern, als Allegorie, wie Frank sie konstruiert, bildet die sexuelle Spannung zwischen den Geschlechtern in ihren divergierenden Ausformungen (siehe Diener und, als Gegenpol, die (unschuldige) Verehrung des Künstlers für Josepha) gleichzeitig die innere Struktur der Allegorie. Und zwar eine in sich geschlossene Struktur, die eine eigene Totalität erschafft, in der sowohl Vergänglichkeit als auch Erlösung mögliche Lösungen zu sein scheinen.

Nach einer Zeit der Vorsicht, in der der Diener keinerlei weiteren Vorstöße wagt, gewinnt Josepha eine gewisse Sicherheit zurück und zieht endlich ihr Jäckchen nicht mehr über, wenn der Diener ihr Zimmer betritt. Dies nimmt wiederum der Diener zum Anlass eine „Atmosphäre“ zu erzeugen, „die unbemerkt einschleicht und den Unerfahrenen allmählich vergiftet“ (52). Josepha hat einen weiteren sexuellen Traum über den Diener und erwacht mit der Erkenntnis, dass das Böse, für sie in Form des Sexus, beginnt, Macht über sie zu gewinnen. Jedoch ist es schon zu spät und sie kann nicht anders, als sich dem Verlangen hinzugeben (53, 58).

Diese Erkenntnis erschrickt sie und erfüllt sie mit tiefster Abscheu gegen sich selbst und so versucht sie sich Erleichterung, und letztenendes Erlösung, auf andere Art zu verschaffen. In einem ersten Versuch will sie sich durch die Veränderung und Verschönerung ihrer direkten Umgebung beruhigen. „Sauber! Ja, das will ich tun. Gründlich sauber! Das ganze Haus! Andere Luft! Dann wird alles anders sein“ (60). Sie hofft durch die Reinigung der Wohnung sich selbst zu reinigen und den bösen Geistern ihrer eigenen Lust als auch der Bedrohung, die die Gegenwart des Dieners für sie darstellt, zu entfliehen.

Diese Phase des anfänglich unbewusst verführt werdens bis hin zum ersten Erkennen kann mit bestimmten Phasen der Machtergreifung Hitlers verglichen werden. Zu Beginn der zwanziger Jahre war Hitler mit seinem Gefolge im Rahmen eines Putsches in München schon einmal in der Öffentlichkeit in Erscheinung getreten, aber die meisten Deutschen hatten die Gefahr zu jenem Zeitpunkt, die von den Nazis ausging, noch nicht voll erfasst. Liest man diese Tatsache mit Franks Augen, war ein Gefühl für die Gefahr zu diesem Zeitpunkt schon unbewusst vorhanden, aber eben noch nicht offensichtlich genug, um das Ruder der Geschichte schon herumzureissen. Erst zu Beginn der dreißiger Jahre, als die Truppen Hitlers, die SS vor allem, stärker ins Bild der Öffentlichkeit rückte und stetig mehr Anhänger fand, waren manche in der Lage die herannahende Gefahr zu erkennen—doch war es da schon zu spät. Genau wie es zum Zeitpunkt der Erkenntnis eigentlich schon zu spät für Josepha ist, sich mit aller Kraft und erfolgreich gegen die Verführung ihrer Sinne durch das Böse zur Wehr zu setzen.

Otto F. Best gibt in seinem Artikel zu Leonhard Frank eine schlüssige Erklärung, warum es Josepha nach überschreiten einer gewissen Schwelle unmöglich war den Diener und ihre dunkle Seite zu bekämpfen. Er spricht von der „Todesehnsucht“ (Best 379) Josephas, die „keinen Ausgleich im tätig- „, zivilisatorischen“ Leben fand“ (Best 379) und zum Verfall führen muss. Ich stimme mit Best überein, dass Josephas Machtlosigkeit sich unter anderem aus ihrer Todesehnsucht erklären lässt, aber ihr Verhalten und quasi Schuldeingeständnis aufgrund ihrer Selbsterlösungsversuche lässt auch eine andere Deutung zu. Sie offenbart darin eine dunkle Seite neben ihrer Unschuld und die Frage schließt sich an, ob der Autor damit, wenn auch vielleicht unbeabsichtigt, Josepha mehr Schuldfähigkeit zuspricht als es auf den ersten Blick scheint. Indem sie eine dunkle Seite preisgibt, verliert sie ihre Unschuld, Reinheit und Naivität. Frank offenbart in Josepha die typisch konventionellen Qualitäten des Weiblichen, die besonders effektiv im Rahmen der Allegorie zum Ausdruck kommen. Wo auf der einen Seite, wie oben schon erwähnt, die Frau als Opfer traditionell die schwächere Position im Machtverhältnis

zwischen Mann und Frau—unabhängig von Klasse und Stand—einnimmt, offenbart die Blobegung der dunklen Seiten ihre Rolle als potentielle Bedrohung. Bedrohlich ist die Frau, vor allem aber ihre Sexualität, sowohl für traditionelle patriarchalische Strukturen als auch für den modernistischen Künstler. Ersteres wird von Frank unter anderem in der Tatsache angedeutet, dass Josepha die einzige Überlebende ihrer Familie—sie ist Teil einer versinkenden Klasse. Jedoch selbst für den modernistischen Künstler Vierkant, der Rettung versprechen könnte, ist sie nur wirklich annehmbar in ihrer Todesgeweihtheit: Als er sie skizziert entdeckt er ihre „Tragödie—den Gesichtsausdruck einer zerstörten Frau mit der Stirn eines unerfahrenen Mädchens, das fragend ins Leben blickt“ (133f). Erst als Opfer in ihrer zerstörten Sexualität ist die Frau keine Bedrohung mehr und in der Lage die Erlösung durch die Kunst zu empfangen.

Jedoch ist letztlich in Franks Sicht das gute Deutschland das unschuldig überfallene, daher wehrlose Opfer des monströsen, vergewaltigenden bösen Deutschlands. Die Teile werden von ihm in zwei verschiedenen Personen dargestellt, um die Trennung, Spaltung zwischen dem guten und bösen Land hervorzuheben. Einzig die Tatsache, dass sich in Josepha dunkle Seiten auftun, wenn sie von ihren Trieben bestimmt wird, bis hin zum ultimativen Todeswunsch, ließe eine Deutung zu, in der Deutschland, wenn nicht Schuld so doch Verantwortung zugesprochen werden könnte. Indes verhindert der Autor eine solche Deutung, indem er aus Josephas Unterbewußtsein das unschuldige Mädchen hervortreten lässt und damit kurz vor ihrer absoluten Zerstörung ihre Unschuld beschwört. Sagt doch die Reine deutlich „Mich!“ und macht so deutlich, dass sie diejenige ist, die geschändet wurde. Zwar wirft sie Josepha Passivität vor („Du hast mich von ihm schänden lassen“), aber durch ihren Tod wird Josepha von diesem Vorwurf wieder befreit. Sie stirbt, d.h. sie opfert sich, um das Böse überwinden zu können. Ihre Unschuld, Unerfahrenheit und Naivität kann ihr so höchstens noch als Fehler, aber auf keinen Fall als Schlechtigkeit ausgelegt werden. Ihre Schuldlosigkeit, und damit die Schuldlosigkeit Deutschlands, wird bewahrt. Auf die Parallele zu Deutschland übertragen würde das heißen, dass Deutschland zum Einen zum Schuldeingeständnis nicht nur—in den Augen des Autors—fähig sein sollte, sondern auch fähig ist. Weil Josepha in sich selbst eine dunkle Seite trägt, verliert sie zwar ihre absolute Unschuld. Jedoch scheint sie auch zur Selbsterkenntnis fähig. Diese Dialektik von Gut und Böse möchte der Autor auch auf Deutschland übertragen wissen. Da Josephas sexuelles Verlangen von außen angefacht wird—durch den diabolischen Diener—findet sich zwar sowohl das Gute wie das Böse in ihrer Person wieder, jedoch bleibt ein Mindestmass an Unschuld vorhanden:

ihre dunkle Seite, d.h. ihre Sexualität wird nicht von ihr gesteuert. Damit kulminiert die Dialektik des Autors von Gut und Böse letztenendes in unwiderruflichem Schicksal: Josepha ist unschuldig, weil sie nicht anders konnte. Schlussendlich muss das für Deutschland heissen, dass es als der lustvolle Trieb einmal geweckt war, sich seinem Schicksal nicht mehr aus eigener Kraft entziehen konnte.

Josepha sucht mit fortschreitender Gefahr sich von den Dämonen zu befreien. Sie versucht dies durch verschiedene Methoden zu erreichen. Einmal greift sie zur Reitpeitsche und geißelt sich selbst, „bis das Blut hinunter rann zu den Kniekehlen und das Zimmer und alles in Schwarz verging“ (76). Aber auch dies bringt ihr nur vorübergehende Erleichterung. Danach kehren die Dämonen ihrer Lust und die Träume und Visionen stärker zurück als zuvor. Josepha ist „vergiftet und in einem Kampf“ aus dem noch nicht einmal die reine Verehrung Michaels sie erretten kann (80). Denn obwohl sie erst spürt, und dann sogar erkennt (79), dass Michael sie liebt, und zwar auf die reine Art und Weise, wie sie zwölf Jahre zuvor einen Engländer geliebt hatte, ist sie nicht in der Lage, dieser Liebe den Sieg über die Lust zuzusprechen. Sogar als beide eine Zeit allein für sich haben, als Michael sie porträtiert, ist sie nicht in der Lage ihn um Hilfe zu bitten. Nichtsdestotrotz lässt sie für einen Moment unbewusst ihre Maske fallen und offenbart in ihrem schlafenden Gesicht ihre „Tragödie—den Gesichtsausdruck einer zerstörten Frau mit der Stirn eines unerfahrenen jungen Mädchens, das fragend ins Leben blickt“ (134). Da sie sich aber gleich nach dem Erwachen wieder verschließt, ist es dem jungen Künstler unmöglich auf sie zuzugehen. Darin wird das Dilemma veranschaulicht, in dem der Künstler Frank Deutschland sieht, denn „[s]ie, [...], Verkörperung einer müden Tradition, hätte in der Verbindung mit dem jungen lebenszugewandten (Künstler-)Arbeiter wieder Anschluss an das Leben, den Strom der Geschichte gewonnen, Erneuerung und Ausgleich ihrer Zerrissenheit erreicht“ (Best 379).⁵

Frank sieht sich darin selber in der Rolle des Künstlers, der das reaktionäre Deutschland, das zu seiner Zeit in den Klauen Nazideutschlands gefangen ist, durch die Kunst, die Moderne, hätte befreit werden können. Damit wendet sich Frank auch und vor allem an seine Kollegen—und nicht nur jene im (gemeinsamen) Exil—und bietet quasi die Moderne als Heilmittel gegen den Verfall an. Dies ist jedoch genau das Problem, dem sich die meisten seiner Kollegen gegenüber gestellt sahen. War die Moderne nicht vielleicht mitschuldig am Verfall Deutschlands? Was ist die Verantwortung des Künstlers? Frank gibt hier eine—vielleicht allzu—einfache Lösung, wenn er den Künstler als den missachteten Retter erscheinen und die Auseinandersetzung vermissen lässt, die Mann anhand der Figur des Künstlers Leverkühn verdeutlicht. Für Frank liegt das

Dämonische damit, wenn überhaupt, außerhalb des Einflussbereichs des Künstlers—dem guten Deutschen—aber im Bereich der herrschenden Oberschicht, wo die Reaktion und das Bürgerliche von jeher Ziele von Anfeindungen waren und nun durch ihre Anfälligkeit gegenüber dem Nationalsozialismus diese Einschätzungen rechtfertigte.

Kurz nach der Begegnung mit dem Künstler, der ihr, wie Josepha selber bestürzt erkennt, die „Wahrheit“ vor Augen führt (134) vollzieht sie den letzten Schritt, der sie in den Tod führen wird. Zwar versucht sie noch einmal aus dem vorgezeichneten Schicksalslauf auszubrechen, indem sie ihren Onkel zu sich aufs Schloss bittet. Jedoch hatte „Josepha [...] die Hoffnung, das nötige Verstandnis bei ihm zu finden, schon aufgegeben“ (138). Die Situation wird für sie unerträglich, die Gegenwart und die damit verbundene dämonische Verführung ist für Josepha nicht mehr auszuhalten, sie „resigniert, als könnte sie dem Unvermeidlichen nicht mehr entgehen“ (142). An diesem Punkt schon spürt sie, dass „sie sich ihm überlasse, [...], weil sie den Tod suche“ (143). Sexuelle Hingabe ist für sie jetzt gleich mit dem Tod (143). Sie geht schließlich und öffnet dem Todbringenden die Tür. Der sexuelle Akt gerät zur Vergewaltigung, zum sich ausführenden Todesurteil—es bleibt ihr nur noch dieser Weg in den Tod. Danach stimmen ihr Inneres und ihre äußere Erscheinung wieder überein „sie sah aus wie eine Tote“ (145). Dies wiederholt sich in den folgenden Nächten und nachdem er sie auch während des Tages, auf einem Ausritt, vergewaltigt—so wie sie es selber geträumt hatte (159)—setzt sie Allem ein Ende. Sie hat vorher noch eine Vision von sich selber als sechzehnjährigem, unschuldigem Mädchen, dass sie anklagt, Josepha habe sie, die Reine, schänden lassen (161). Sie schreibt einen Brief, der alles erklären soll und legt ihr Tagebuch, in dem sie alle Ereignisse und Gefühle niedergeschrieben hat, dazu. Als der Diener, seit der Vergewaltigung nur noch als „Er“ bezeichnet, in ihr Schlafzimmer kommt und sich entkleidet hat, erschießt sie erst ihn und dann sich selbst. Michael findet die beiden Toten am nächsten Morgen so, wie es sein Bild vierzig Jahre später wiedergibt. Er findet auch den Brief und das Tagebuch und beschließt beides vor der Öffentlichkeit versteckt zu halten. Und zwar bis zu dem Tag, an dem er sich entschließt das Bild zu malen und damit der Öffentlichkeit Josephas Geschichte preiszugeben.

In der Tat schafft es Leonhard Frank mittels der Vision von der reinen und jungen Josepha die Heldin in zwei Teile zerfallen zu lassen. Den reinen, unschuldigen und den schlechten, dunklen Teil, der sich hat schänden lassen. Er deutet seine Allegorie in der Hinsicht, dass es ein gutes und reines Deutschland gibt, das durch das Böse erst verführt und dann geschändet wurde. Aufgrund der Vergiftung, „vergiftet und in einem Kampf“ (80), die sich in dem unschuldigen Land einnistet, ist die finale

Überwältigung durch das Böse möglich, und wird sogar von dem Opfer selber vorbereitet, indem es dem Zerstörer Tür und Tor öffnet. Dies geschah in Deutschland zum einen durch die Wahlen, die Hitler quasi eine legitime Grundlage gaben und zum anderen mit Hilfe Hindenburgs, der ihn zum Kanzler berief.

Das Problem, das sich an dieser Stelle ergibt liegt darin, dass, obwohl uns eine gute und eine schlechte Josepha vorgestellt werden,⁶ es sich doch letztendes um eine und dieselbe Person handelt. So wie sie schon zuvor in Träumen, also auf unbewusster Ebene, das Schlechte in sich spüren konnte, so tritt ihr die Vision der reinen und noch ungeschändeten Josepha auch aus dem Unterbewussten entgegen „Erlebnisse [...], Erinnerungen [...], tauchten auf und versanken wieder“ (160). Das Böse an sich, die Gefahr und Verführung verkörpert der Diener und bildet damit einen deutlichen Gegensatz zu Josepha.

Der Diener als sexueller Aggressor repräsentiert das Böse. Seine manipulative Art, die Unerfahrenheit Josephas auszunutzen, lässt ihm keinen Spielraum für sympathische Züge „Sie muß nur tropfenweise vergiftet werden, allmählich, verstehst du, so vorsichtig, daß sie es erst bemerkt, wenn sie schon vergiftet ist. Dann kann's losgehen“ (28). Er plant die Zerstörung, wenn auch nichts über seine Motive gesagt wird. Am Ende ist er bereit und erwartet Josephas kapitulierende Geste, die ihn in ihr Schlafzimmer einlässt. Von da an bemüht er sich nicht mehr sein Verhalten zu verschleiern und übernimmt die Führung über die seelisch zerstörte Baroness. Der Diener verkörpert das Schlechte, das über Deutschland kam in der Form von Hitler und den Nationalsozialisten. Die Art seiner Machtübernahme spiegelt die Machtergreifung durch die Nazis wieder, die halb legitim, halb erzwungen war. Auf alle Fälle aber ohne nennenswerte, oder gar effektvolle, Gegenwehr stattfand.

So weit, so gut und vor allen Dingen glatt. In Franks Allegorie scheint sich Benjamins Beobachtung zu bewahrheiten, dass sie „Ausdruck der Konvention“ ist (Benjamin 194). So eindeutig seine Geschichte als Allegorie zu lesen ist und sich dem Leser in ihrer Deutung offenbart, so sehr erscheint sie gerade deshalb problematisch, nicht zuletzt auch aufgrund des Blickwinkels aus dem Exil.

In seiner Abhandlung *Ursprung des deutschen Trauerspiels* spricht Benjamin von der Antinomie der Allegorie und erläutert, „Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Alegorie der Auferstehung.“ (Benjamin 263). Bahr führt in seinem Artikel aus, dass „[d]iese Dialektik des Nihilismus [...] Hoffnung auf Auferstehung verspricht“ (422). So hat das Thomas Mann dann auch, wie schon Eingangs erwähnt, für seinen Leverkühn umgesetzt. Der dem Satan geweihte

Künstler schafft mit „Dr. Fausti Weheklage“ sein perfektes Werk, das von Trauer gezeichnet ist. Und zwar einer Trauer über die Vergänglichkeit der Welt. Darauf weist sogar Mann selber hin, wenn er von seinem Buch als einem „tief traurige[n] Buch“ (Bahr 425) spricht. Trauer ist für Benjamin „der Hang zur Sprachlosigkeit“ (Trauerspiel 254) und dies bedeutet am Ende so viel mehr als nicht benannt zu sein „sondern nur gelesen, unsicher durch den Allegoriker gelesen und hochbedeutend nur durch ihn geworden zu sein“ (Trauerspiel 254). Im Gegensatz dazu bezeichnet Benjamin den Zustand als paradiesisch, in dem Name und Sache identisch sind. Diese Einheit geht aber in der Geschichte, die eine Geschichte des Verfalls ist, verloren. Was bleibt ist die dialektische Spannung zwischen Vergänglichkeit und Auferstehung, Todesverfallenheit und Ewigkeit, von Fragment und Totalität. Es ist dann auch die Thematik der—scheinbaren—Totalität, die die Allegorie nach Nachsicht Benjamins problematisiert, und wodurch sie sich vom klassizistischen Symbolverständnis abhebt. Indem die dialektische Spannung von Vergänglichkeit und Ewigkeit gleichermaßen thematisiert wird, muss sie gebrochen und bruchstückhaft bleiben, während sie aber gleichzeitig auf ihre eigene Vollendung hinweist. Dies geschieht zum Beispiel auf sprachlicher Ebene, wenn die Allegorie durch den Akt des Überbenennens ihrer Elemente den Vorgang des Sündenfalls wiederholt. Als scheinbares erkennendes Subjekt kann die Allegorie (oder ihr Autor) jedem einen Namen geben, verfehlt aber trotzdem die absolute Einheit von Ding und Sprache (oder Einheit des Seins). Die letztendliche echte Synthese ist dann also nur möglich im so genannten heilsgeschichtlichen und damit, erlösenden Einbruch, der wiederum die Überbenennung überflüssig macht. Das heißt, die Abstraktion des allegorischen Benennens würde aufgehoben. Da jedoch, solange die Allegorie besteht, diese Erlösung nicht stattfinden kann, bleibt die Trauer über Vergänglichkeit ein wesentlicher Bestandteil der Allegorie, die zwangsläufig nur eine Ruine ihres totalen Potentials darstellen kann.

Die Trauer findet ihren Ausdruck in der Allegorie selber, die die Trauer über die Geschichte und „die Verstrickung des Menschen in die Verfallsgeschichte des 17. Jahrhunderts“ (Bahr 424) verdeutlicht. Für Benjamin stellte die zeitgenössische Geschichte einen ähnlichen Verfall dar, wie zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Bei Mann spiegelt nicht nur die Allegorie diese Trauer in der Figur des Adrian Leverkühn, aber innerhalb der Geschichte ist es das Musikstück, welches ohne Sprache jene Trauer ausdrückt. Jedoch glimmt darin, in Benjamins Auffassung und in Manns Roman, die Hoffnung. Für Benjamin, für den die Allegorie „eine Mächtigkeit gewinn[t], die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen lässt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann“ (Trauerspiel 193) liegt die Dialektik, wie schon erwähnt genau in dieser Hoffnung begründet.

„All das zerstiëbt mit jenem *einem* Umschwung, in dem die allegorische Versenkung die letzte Phantasmagorie des Objektiven räumen muß und, gänzlich auf sich selbst gestellt, nicht mehr spielerisch in erdhafter Dingwelt, sondern ernsthaft unterm Himmel sich wiederfindet“ (Trauerspiel 264). Mann lässt seinen Doktor Faust im letzten Ton der Weheklage zu eben jener Hoffnung finden, die über den Verfall hinaus, und durch ihn hindurch im Nietzschen Sinne, in die Zukunft weist.⁷ Wo Manns Roman sich aufgrund der Dialektik der Allegorie, sich einer letztendlichen und starren allegorischen Deutung widersetzt und damit Benjamins Annahme umsetzt, dass „[j]ede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis [...] ein beliebiges anderes bedeuten [kann]“ (Benjamin 193), spricht aus Franks allegorischem Roman der Ausdruck der Konvention. Bei Frank muss jedes Ding eine festgesetzte Bedeutung haben, um die von ihm gewünschte Deutung zu ermöglichen. Damit versucht Frank die verlorene Einheit von Name und Sache auf symbolhafte Art wiederherzustellen. Jedoch schafft er damit gleichzeitig eine in sich geschlossene Totalität, die die Spannung zwischen Ewigkeit und Vergänglichkeit nicht in einem heilsgeschichtlichen Aufbruch zu lösen vermag.

Damit lässt auch die Einteilung der allegorischen Charaktere in Gut und Böse und damit die Aufteilung in zwei verschiedene Deutschland läßt keinen wirklichen Spielraum für eine Dialektik von Gut und Böse. Es handelt sich vielmehr um eine Dichotomie, die keinen Raum für Bewegung oder Entwicklung erlaubt, ganz im Gegensatz zu Mann, der das Böse in Leverkühns Charakter von früh an anlegt, insbesondere Adrians hochmütiges Lachen. Besonders deutlich wird dieser Zwiespalt in der Szene des Teufelspaktes, wenn Adrian das Böse als Vision gegenübertritt, es aber schlussendlich aus ihm selber erwachsen ist. Trotz, oder gerade wegen des Umschwungs ihrer Figur von der Frau als Bedrohung zur Frau als Opfer, bleibt Josephas Unschuld im Grunde bestehen. Frank gelingt es am Ende nicht, seine Allegorie über die „erdhafte Dingwelt“ (Benjamin 264) zu erheben, da er an den Dingen zum Zwecke ihrer Deutung festhalten muss. Seine Allegorie ist nicht „Ruine“ (Benjamin 198), wie sie sein sollte, um auf die über sich selbst auf die Hoffnung hinweisen zu können. Ganz anders bei Mann. Ihm gelingt es seinen Roman einer eindeutigen allegorischen Deutung zu entziehen und die Allegorie somit zur Ruine werden zu lassen. Eine Ruine, die für das Nichtendende steht und auf eine Hoffnung verweist. „Durch seine allegorische Gestalt verrät das schlechthin Böse“, in der Gestalt des zerrissenen Doktor Faustus, „sich als subjektives Phänomen.“ (Benjamin 265). Indem Frank das Böse auf die Gestalt des Dieners und seine Tat festlegt, erschwert er diese Subjektivierung und läuft Gefahr das Böse als objektives Erlebnis Josephas erscheinen zu lassen. Daraus würde das Böse in Deutschland als objektive

Erfahrung herauszulesen sein. Das dies sicher nicht in der Absicht Franks lag, ist anzunehmen. Dennoch hat er damit, wenn vielleicht auch unbewusst, seine Antwort auf die Frage der Krise des Modernismus gefunden. In seinen Augen ist die Kunst die einzig wahre—und sogar einzig unschuldige—Retterin Deutschlands, wenn sie nur eher eingegriffen hätte. Der Rahmen der Novelle, Vierkants Bild, belegt, dass letztendlich tatsächlich nur die Kunst die starre Dichotomie zwischen Gut und Böse aufheben konnte. Denn in Vierkants Gemälde ist die erlösende höhere Macht, die in der Allegorie nur angedeutet über sie hinausweist, ein wesentlicher Bestandteil der Erzählung geworden. Indem so die Totalität abgeschlossen wird, erübrigt sich die Form der Allegorie. Der Künstler hätte nicht nur, er hat die gute und reine Germania geliebt.

Endnotes

¹ Die Angaben zum Forschungsstand entnehme ich sämtlich aus Christian Schmeling, *Leonhard Frank und die Weimarer Zeit*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 1122 (Frankfurt/Main: Peter Lang, 1989).

² Siehe dazu insbesondere Erhard Bahrs hervorragende und detaillierte Ausführungen in seinem Artikel „Dialektik des Nihilismus. Thomas Manns Benjamin-Lektüre und der *Doktor Faustus*-Roman.“ *Crisis and Culture in Post-Enlightenment Germany: Essays in Honor of Peter Heller*. Ed. Hans Schulte and David Richards (Lanham, MD: University Press of America, 1993).

³ Im Folgenden wird nach der Münchner Ausgabe von 1954 zitiert.

⁴ Leonhard Frank erscheint in verschiedenen seiner Werke unter dem Namen Michael Vierkant. Otto F. Best, „Leonhard Frank,“ *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Kalifornien*. Vol. 2. Ed. John Spalek and Joseph Strelka. (Bern: Francke Verlag, 1976) 379.

⁵ Best sieht darin vor allem die politische Botschaft Franks, die darin das Problem Deutschlands als ein Problem des Klassenkampfes deutet. Diese Sicht ist auf alle Fälle kongruent mit Frank früheren Werken, die sich in der Hauptsache sozialen Themenstellungen zuwenden. Diese Deutung

bekräftigt meine These, dass Franks Roman im Ganzen eine Allegorie auf Deutschland ist, wenn er sogar auf linkspolitische Fragen eingeht.

⁶ Wenn auch nicht wirklich schlecht, da sie von außen unter Gewalt-
einwirkung geschändet—verschlechtert—wurde.

⁷ Bahr hat diese Deutung ausführlich und schlüssig dargelegt und darauf
stütze ich mich hier.

Works Cited

- Bahr, Erhard. „Dialektik des Nihilismus. Thomas Manns Benjamin-Lektüre
und der *Doktor Faustus*-Roman.“ *Crisis and Culture in Post-
Enlightenment Germany: Essays in Honor of Peter Heller*. Ed.
Hans Schulte and David Richards. Lanham, MD: University Press
of America, 1993.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/Main:
Suhrkamp, 1963.
- Best, Otto F. „Leonhard Frank.“ *Deutsche Exilliteratur seit 1933.
Kalifornien*. Vol. 2. Ed. John Spalek and Joseph Strelka. Bern:
Francke Verlag, 1976.
- Frank, Leonhard. *Deutsche Novelle*. Munich: Nymphenburger
Verlagshandlung, 1954.
- Glaubrecht, Martin. *Studien zum Frühwerk Leonhard Franks*. Bonn: H.
Bouvier u. Co., 1965.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Stockholmer Gesamtausgabe. Die Werke
von Thomas Mann. Vol. 2. Oldenburg: S. Fischer Verlag, 1967.
- . *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Stockholmer Gesamtausgabe. Die
Werke von Thomas Mann. Vol. 2. Oldenburg: S. Fischer Verlag,
1966.
- Schmeling, Christian. *Leonhard Frank und die Weimarer Zeit*. Europäische
Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur
1122. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1989.

Macht und „Ohn“–Macht der Königin von Spanien in Friedrich Schillers dramatischem Gedicht Don Carlos, Infant von Spanien

Tin Wegel

Von Friedrich Schiller im Personenregister zu seinem dramatischen Gedicht *Don Carlos, Infant von Spanien* folgerichtig mit der zweiten Position bedacht, soll Elisabeth, Gemahlin Philipps II., König von Spanien, in der hier vorliegenden Interpretation des Werkes den ersten Rang einnehmen. Anhand ihrer Person werden in diesem Aufsatz die Machtverhältnisse am spanischen Hof König Philipps II. (1527-1598) mit Bezug auf Elisabeth selbst zergliedert, d.h. die Macht und letztendlich unvermeidliche „Ohn“-Macht

Elisabeth wird sich einer detaillierten Untersuchung unterworfen sehen. Denn wie sich im Laufe dieses Aufsatzes zeigen wird, bleibt Elisabeths willenstarker Charakter immer relativ zu dem des Königs, weil er wie kein anderer vor ihm über Hof und Gesellschaft absolut und eisern regiert im Zeichen religiöser Homogenität mit Unterstützung der Inquisition. Letztendlich wird zu sehen sein, dass nicht nur Elisabeth machtlos gegenüber ihrem Ehemann ist, sondern dass auch Philipp dem Inquisitor nicht viel zu entgegen setzen mag. In der einzig relativen Macht der Königin mag der Grund liegen, dass sich die ansonsten reichhaltige *Don Carlos*-Sekundärliteratur zumeist nur peripher, fast sporadisch mit der Rolle Elisabeths im Machtkampf der spanischen Männer am Königshof um Gewissensfreiheit, Vorrecht, Ehre, Freundschaft und Gunst des Königs auseinandersetzt. Doch gerade Elisabeths Person ist es, die immensen Einfluss auf sowohl ihren Stiefsohn, den Infanten Don Carlos, als auch den Verfechter höherer Ideale, Marquis von Posa, ausübt. Zum Zwecke dieses Aufsatzes liegt der Schwerpunkt der Betrachtungen in den Auftritten der jungen Königin von Spanien.¹ Neben den Auftritten, in denen die Königin körperliche Präsenz beweist, werden selbstverständlich Äußerungen Dritter über die Königin nicht außer Acht gelassen.

Elisabeth, Königin von Spanien und Prinzessin von Frankreich, wird geliebt vom spanischen Kronprinzen Carlos, der diese trotz schon bestehender Verlobung an seinen Vater König Philipp aus machtpolitischen Gründen abtreten musste. Entgegen der Entlobung ist Carlos der Liebe zu seiner jetzigen Stiefmutter nicht abtrünnig geworden, wie er dem Marquis

von Posa, seinem Freund und Vertrauten schon aus Kindertagen, überschwänglich anvertraut. „Ich liebe meine Mutter“ (271),² und er gesteht dieser in seinen jugendlichen Empfindungen, aber nicht ohne jene bittere Erkenntnis: „Mein Anspruch stößt fürchterlich auf meines Vaters Rechte“ (278ff.). Hier zunächst bloße Erkenntnis, kehrt sich eben diese verhängnisvolle Realität im Verlauf des dramatischen Gedichts. Nämliche königliche Rechte Philipps beschränken den freien Bewegungsradius Elisabeths erheblich, wie Carlos mit Wehmut festzustellen weiß: „Sie ist Philipps Frau / Und Königin, und das ist spanischer Boden. / Von meines Vaters Eifersucht bewacht, / Von Etikette ringsum eingeschlossen, / Wie konnt' ich ohne Zeugen mich ihr nahn?“ (286ff.).

Ganze fünf unvermeidliche Tatsachen nennt Carlos in dieser kurzen Klage, von denen drei die Macht der Königin erheblich relativieren und eindämmen. Erstens ist sie die Ehefrau eines absolutistischen Herrschers zur Zeit der Inquisition, zweitens verhindert die beständige Eifersucht Philipps jedwede Annäherung Carlos' an Elisabeth und drittens— und zum Zwecke der Argumentationslinie dieses Aufsatzes vorrangig— unterliegt die Königin sowohl am Hof in Madrid als auch an ihrem eigenen in Aranjuez dem spanischen Hofzeremoniell der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ein Hofzeremoniell, das die stärkste Ausformung des Absolutismus in Europa darstellte. Ein Entfliehen vor dem selbigen ist nicht möglich, allenfalls vorübergehend, so dass die Königin nach eigenen Angaben zufolge wenigstens in dieser „einfache[n], ländliche[n] Gegend“ (Bühnenanmerkung zu I.3) von Aranjuez wie in ihrer Welt ist (vgl. 396). Dabei muss die Betonung auf dem Vergleichspartikel „wie“ liegen, denn an das freie Vaterland Frankreich wird Spanien für die Königin nie reichen können. Der Trugschluss jener erhofften Idylle offenbart sich zweifelsfrei wenige Augenblicke später, als Elisabeth der Kontakt mit ihrer eigenen Tochter, der dreijährigen Infantin Clara Eugenia, mit Berufung auf das Hofzeremoniell untersagt bleibt. Herzogin von Olivarez in ihrer Rolle als Oberhofmeisterin der Hofhaltung Elisabeths unterliegt trotz allem nicht dem immanenten Befehl der Königin, sondern ist dazu veranlaßt, die Bestimmungen Philipps auszuüben.

Die Empörung Elisabeths ist gering angesichts dieser Zurechtweisung durch Olivarez, und kein Versuch erfolgt, diese Bestimmung zu unterwandern, denn sie weiß zu genau um die Absolutheit des königlichen Befehls. An dieser Stelle also führt Schiller die Konstruktion eines nominellen Machtkonzepts Elisabeths im Gegensatz zur Anwendung realer Macht Philipps ein. Obwohl die Existenz zweier Hofhaltungen—die des Königs in Madrid und die der Königin in Aranjuez—keinesfalls bestritten werden soll, müssen allerdings Zweifel an der Ebenbürtigkeit dieser beiden Einrichtungen gehoben werden. Diese Trennung beider Hofhaltungen

bestimmt sich einzig aus ihrer räumlichen Anordnung heraus, keinesfalls bezieht sie sich auf eine Ausgeglichenheit von Macht.³ Aus diesem Grunde findet eine Reihe von Konflikten mit dem Hofzeremoniell statt, das zwar strikt ist, zugleich aber Unklarheiten aufweist. Allein der Wunsch Posas mit Briefen der „Regentin Mutter“ (472) zu Elisabeth vorgelassen zu werden, stürzt Olivarez in einen Zwiespalt, dem sie sich durch körperliche Entfernung entzieht. Unmissverständlich offenbart sich in dieser Szene das Despotische der Philipp'schen Hofführung, wenn Elisabeth davon spricht, dass sie die Vorlassung Posas auf ihre „eigene Gefahr“ (479) hin wage.⁴ Gefahr sollte im Grunde aus so einer alltäglichen Situation nicht erwachsen, aber um eben diese fürchtet Elisabeth.

Während des Gesprächs mit Posa gelingt es der Königin endlich, ihren Wunsch, die Infantin zu sehen, durchzusetzen. Es scheint, als ob die Anwesenheit Posas, den Elisabeth als Chevalier begrüßt und ihren Respekt erweist, jene in ihrer Rolle als Landesmutter Spaniens gestärkt, ihre Angst vor mutmaßlichen Überschreitungen des Zeremoniells geschwächt hätte. Diese aufrechte, sich ihres Standes und ihrer Pflichten bewusste Haltung trägt sie in die Zusammenkunft mit ihrem ehemaligen Verlobten, jetzigen Stiefsohn, herüber. Don Carlos, schon in den Anfangsszenen als überschwänglich fühlender, emotional geladener junger Mann eingeführt, erliegt auch im Gespräch mit Elisabeth ganz dem Gefühl (vgl. 1.5). Elisabeth allerdings versteckt sich gleichsam hinter ihrer Rolle als Königin und Ehefrau Philipps. In diesem Dialog bewahrt Elisabeth noch ganz schützende Distanz zu den Liebesschwüren Carlos', der seinerseits eine ganze Bandbreite von Emotionen durchläuft, denen hier keine weiteren Ausführungen zukommen können.

All diese Gefühlsoffenbarungen laufen auf die Hoffnung hinaus, der Königin ein Liebesgeständnis abzugewinnen. Carlos bietet seine Unterwürfigkeit an, er verflucht den Brautraub seines Vaters und zweifelt schließlich die Rolle Elisabeths als Regentin an (690ff.), da das anderenfalls bedeute, dass sie die Unterdrückung Flanderns unterstütze. Auf diese Anschuldigungen nicht weiter eingehend, rafft sie sich erst angesichts Carlos' eindeutiger Projektion seines Liebesverlangens auf sie selbst zur Opposition auf. Elisabeth bekundet in diesem Gespräch, dass es die Pflicht einer Mutter ist, alle anderen Gefühle, außer die der Muttergefühle, gegenüber ihrem Sohn, abzulehnen. Damit offenbart sie ihre Tendenz zur schönen Seele, als welche Marquis von Posa sie im 4. Akt, 21. Auftritt (4307ff.) bezeichnet. In Schillers ästhetischer Schrift *Über Anmut und Würde* heißt es dazu, dass „in einer schönen Seele es also [ist], wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ihr Ausdruck in der Erscheinung [ist]“ (322). Mit der Ehrbekundung gegenüber ihrem Gemahl Philipp und der Unterdrückung jeglicher sexuellen Empfindungen

gegen den Infanten balanciert die Königin Pflicht und Neigung, während sie gleichzeitig Carlos zu selbigem Unterfangen anrät: „Elisabeth / War Ihre erste Liebe. Ihre zwote / Sei Spanien! Wie gerne, guter Karl, / Will ich der besseren Geliebten weichen“ (791 ff.). Allerdings bracht Carlos bis zum Schluss des Dramas, um diesem Rat der Königin zu folgen. Erst ausgelöst durch den Tod Posas konzentriert er seine ganzen Energien auf Spanien und die angestrebte Rettung Flanderns, und sieht in Elisabeth nicht mehr die verlorene Geliebte, sondern Mutter und Königin.

Schon im nächsten Auftritt werden das Durchsetzungsvermögen Elisabeths und ihre Standfestigkeit als Königin in der Begegnung mit dem König aufs Schwerste getestet. Philipp erteilt ihr und ihrem Hofstaat eine Rüge angesichts des verletzten Hofzeremoniells, das die beständige Begleitung der Königin durch mindestens eine der zahlreichen Hofdamen gebietet. Peter Schäublin schließt aus diesen Anfangsszenen, dass „auch hier in Aranjuez alle Schritte der Königin öffentlich [bleiben]“ (305). In dieser Szene zeigt sich nun unmissverständlich, da in direkter Konfrontation mit Philipp, die minimale Autonomie der Königin. In den Hofstaat der Königin despotisch eingreifend, verbannt Philipp die den Verstoß der Etikette auf sich nehmende Marquisin von Mondecar vom Hof. Elisabeth hat keinerlei Mitspracherecht in dieser Konfliktlösung; ihr bleibt einzig die versöhnende Geste, mit der sie Mondecar als Zeichen ihrer Dankbarkeit mit einem Gürtel versieht. Auch ihre indirekte Versicherung, dass ihre Tugend sie weit mehr vor einem Fehltritt als ein Zeuge (836), fällt auf taube Ohren.

Zu diesem Zeitpunkt scheint es noch, als ob Elisabeth den Besuch des Infanten aktiv aus einem Schuldgefühl heraus zu verheimlichen sucht. Auch die rhetorisch gestellte Frage: „Gibt's ein Gesetz in diesem Königreich, / Das vor Gericht Monarchentöchter fordert?“ (833) mutet als eine defensive Verteidigungsstrategie an, besonders im Zusammenhang mit der Vertuschung des vorherigen Besuches. Erst um einiges später, nachdem der König den Grund für die Verleugnung erfahren wünscht: „Weil ich / Es nicht gewohnt bin, Sire, in Gegenwart / Der Höflinge, auf Delinquenten Weise / Verhören mich zu lassen. Wahrheit werde / Ich nie verleugnen, wenn mit Ehrerbietung / Und Güte sie gefordert wird“ (3734ff.). Zum Zeitpunkt der inquisitiven Nachfragen Philipps bewahrt Elisabeth ihre innere und äußere Würde, indem sie auf die unterschwelligen Zweifel und Verleumdungen Philipps nicht mit der Enthüllung entblößender Details reagiert. Ihre Tugendhaftigkeit erscheint als natürliches Ereignis in ihrem Denken und Handeln, wobei sie das Gemeine und Direkte ihrem Gemahl zukommen lässt. Ihr eigenes Wissen um die Makellosigkeit ihrer Anliegen schützt sie davor, ihre Verteidigung zu einem Gegengefecht verkommen zu lassen. Im Konflikt mit Philipp gelingt es ihr, die delicate Wagschale der

Macht im Rahmen ihrer Kräfte in Balance zu halten. Philipps gekränkter Stolz verbietet es ihm zumindest an dieser Stelle, die Tugendhaftigkeit seiner Gemahlin als eine feste Burg anzuerkennen. Erst später im Gespräch mit Posa im 3. Akt, 10. Auftritt spricht er mit Anerkennung dieser Qualität bezüglich aus: „Was er [Carlos] mir genommen, / Kann keine Krone mir ersetzen—Eine tugendhafte Königin!“ (7ff.). Eben diese tugendhafte Natur gibt der Königin die Sicherheit, ihre Stellung als tonangebende Institution ihrer Hofhaltung zu behalten, während sie sich gleichzeitig gezwungen sieht, dem ultimativen königlichen Beschluss, die Marquise von Mondecar vom Hofe zu verbannen, widerstandslos Tribut zu zollen. Der Königin sollte allerdings schon an dieser Stelle zugestanden werden, dass die ihre Konfrontationen mit dem König weise wählt, wie auch an einem weiteren Konflikt mit dem König im 4. Akt, 9. Auftritt zu sehen sein wird.

Zunächst soll allerdings weiterhin chronologisch dem Handlungsverlauf nachgegangen werden, und somit die Anfangsauftritte im 4. Akt Beachtung finden. Auch hier zeigt sich wiederum die Unterwerfung der Königin unter das spanische Hofzeremoniell, das es ihr untersagt, der (angeblich) krank darniederliegenden Prinzessin Eboli persönlich ihre Genesungswünsche auszusprechen. „Sehr habe ich gewünscht, / Sie [Eboli] zu besuchen, meine Liebe—Doch / Ich darf ja nicht (113), heißt es hier nahezu lakonisch von der Königin, die sich ihres Schicksals als (fast) rechtlose Zierde Philipps deutlich bewusst ist. Erst in der Szene mit dem Marquis von Posa, der mittlerweile aufgrund einer im 3. Akt erteilten Sondergenehmigung die Königin alleine sprechen darf, öffnet sie ihr Herz. Sie bekennt, unglücklich an Philipps Seite zu sein (249ff.), und beweist Mut zur Tat und Kühnheit, indem sie den Entschluss zur flandrischen Rebellion ihre Unterstützung zusagt. Die Gelegenheit, sich mit Posas Hilfe ins politische Geschehen—wenn auch nur mit „stille[m] Anteil“ (3512ff.)—einzumischen, nimmt sie dankbar an und beweist damit ihre Entschlossenheit. Auf dem machtpolitischen Parkett hält sie Einzug in der Unterhaltung mit Posa. Mit der Unterstützung von Posas Plan zur Befreiung Flanderns, durch den sich die Königin als „Verschwörerin“ (Oellers 339) zu erkennen gibt, scheint die Königin auf einer subtilen Ebene ihre Lage als Gefangene an ihrem eigenen Hof kompensieren zu wollen. Mit „Lebhaftigkeit“ (3490, Bühnenanweisung) bekennt sie sich zur offenen Konfrontation mit Philipps politischen Richtlinien bezüglich Flandern. Sie drängt auf Ausführung der Kontrabewegung durch Don Carlos, den sie—wie oben zitiert—zur Konzentration auf das Wohl Spaniens über die der Obsession mit der verlorenen Geliebten aufgefordert hatte.

Die Rolle der Königin als angebliche Geliebte des Infanten und der daraus erwachsenden Eifersucht des Königs ist das Thema des Gespräches zwischen dem Ehepaar im 4. Akt, 9. Auftritt. Elisabeth, die

Audienz bei ihrem Gemahl erbittet, um die Suche und angemessene Bestrafung der Briefdiebe einzufordern, sieht sich unversehens in die Rolle der Verteidigerin ihrer Privatsphäre gerückt. In der Suche nach Gerechtigkeit beruft sich Elisabeth ganz eindeutig auf den „königlichen Arm“ (3679) Philipps, durch den sie die Bestrafung der Diebe erwartet. Mit Anrufung der exekutiven Gewalt Philipps untermauert sie die Idee der realen Macht des Königs im Gegensatz zur nominellen ihrer Person. Im Grunde lässt sich überhaupt nicht von einer Machtstruktur im Zusammenhang Elisabeth sprechen; ihr Recht am Hofe, gewisse Entscheidungen zu treffen, wie beispielsweise die Anerkennung treuer Dienste von Seiten Mondecars, muss als Einfluss auf die Atmosphäre am Hofe verstanden werden, nicht als Machtkonstrukt, das die Entscheidung Philipps auf die eine oder andere Weise signifikant beeinflusst.

Trotz dieser äußerst eingeschränkten nominellen Macht oder vielmehr ihres Einflusses weicht Elisabeth in der direkten und persönlichen Konfrontation mit Philipp nicht zurück. Sie fürchtet nicht die Aussprache, in welcher sie unverhohlen sarkastisch die Methoden königlicher Spionagetechnik anprangert: „Wahrlich, Sire! / *Dies* Mittel [der Diebstahl der Briefe], seiner Gattin Herz zu prüfen, / Dückt mir sehr königlich und edel“ (3707ff.), bemerkt sie angesichts der Erkenntnis, dass Philipp in Besitz ihres gestohlenen Medaillons ist als Teil des gestohlenen Schatulleninhaltes. Nicht nur sieht sie mit der Entscheidung Philipps, ihren persönlichen Besitz durchleuchten zu müssen, ihre Privatsphäre verletzt, sie fühlt auch ihre Tugendhaftigkeit beschmutzt. Aufs tiefste verletzt, missachtet Elisabeth den Befehl Philipps, weitere Fragen zu unterlassen: „Doch / Noch eine Frage möcht ich mir erlauben“ (3709ff.), gesteht Elisabeth, welches Philipp mit „das Fragen ist an mir“ (3711) kontert. Unbeeindruckt dieser Schrankensetzung von Seiten Philipps gegenüber fährt Elisabeth fort auf der Suche nach Wahrheit und Klärung der Situation.

Im Verlauf des Gesprächs klagt Elisabeth von Philipp das Recht auf Anerkennung ihrer königlichen Person ein sowie ein gebührendes Maß an Respekt und Gleichbehandlung im Rahmen ihres Standes als Königin von Spanien und Prinzessin von Frankreich. Sie bekennt, dass sie den Besuch des Infanten verleugnete, weil das Verhör „in Gegenwart / Der Höflinge, auf Delinquenten Weise?“ (3704ff.) geschah und somit die nötige „Ehrerbietung / Und Güte“ (3707ff.) vermissen ließ, die ihr zusteht. Darüber hinaus bekundet sie ihren freien Willen als Maßstab ihrer Entscheidungen: „Ich tat es [das Einverständnis zum intimen Gespräch mit Don Carlos] / Weil ich es wollte—weil ich den Gebrauch / Nicht über Dinge will zum Richter setzen, / Die ich für tadellos erkannt—und Ihnen / Verbarg ich es, weil ich lüstern war, / Mit Eurer Majestät um diese Freiheit / Vor meinem Hofgesinde mich zu streiten“ (3746ff.). Eben dieser freie Wille ließ sie für

die Zusammenkunft mit Don Carlos, dem Philipp auf allen Ebenen misstraut, entscheiden. Ihren freien Willen und damit ihre freie Entscheidungskraft auch gegen das Hofzeremoniell zu handeln, sieht die Königin als unveräußerliches Recht ihrer Stellung als ranghöchste Adelige in Spanien an. Außerdem schließt sich für sie mit dem Wunsch nach Kontakt mit Don Carlos nicht ihr Anspruch auf Tugendhaftigkeit und Tadellosigkeit ihrer Person aus, so wie es Philipp versteht. Nicht als ein Privileg, für das sie eine Sondergenehmigung vom König einzuholen braucht, sieht sie ihre Möglichkeit auf ein Zusammentreffen mit Don Carlos an, sondern als ein Recht, das somit eine Bevormundung durch das spanische Hofzeremoniell in ihren Augen nicht rechtfertigt.

Gleichwertig zu ihrem Recht auf Privatsphäre sieht Elisabeth die Freiheit ihrer Gefühle, eine Freiheit, die sie sich weigert, Philipps Doktrinen zu unterwerfen. „Ich will nicht hassen, wen ich soll“ (3769), gibt Elisabeth zu verstehen und verbietet sich damit die königliche Forderung nach einer völligen Abkehr von Don Carlos. Philipps Problem in diesem Zusammenhang basiert auf dem schon oben erwähnten Misstrauen gegenüber seinem Sohn und dem damit verbundenen Wunsch auf Unterstützung dieser Antipathie durch Elisabeth. Elisabeth weigert sich, ihre Gefühle den wechselnden politischen Schritten Spaniens reibungs- und willenslos anzugleichen: „Wenn Ihre [Philipps] Staatsmaxime Bande knüpft, / Wie sie für gut es findet, soll es ihr / Doch etwas schwerer werden, sie zu lösen“ (3766ff.).

Im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung versucht Elisabeth Würde und Maß zu behalten, während Philipp sie beleidigend als „Buhlerin“ (3793) bezeichnet, seine Wut an der gemeinsamen Tochter auslässt und erst mit der Drohung der Königin, sich nach Unterstützung in Frankreich umzusehen, zur Besinnung kommt. In diesem Augenblick stürzt die Königin ohne Schuld Philipps Schuld und schlägt sich den Kopf blutig. Dieser Moment der ersten körperlichen Schwäche Elisabeths, die Philipp in eine unerwartet prekäre Situation manövriert, soll sich im letzten Auftritt des dramatischen Gedichtes wiederholen. Am Ende allerdings wird der Triumph auf Philipps Seite liegen, und Elisabeth sich in einer zweifachen „Ohn“-Macht befinden.

Zu voller Stärke kehrt Elisabeth dann im zweiten vertraulichen Gespräch mit Posa zurück. Im Gegensatz zur universalen Guttheißung der Posa'schen Ideen in der oben diskutierten Szene zum 4. Akt, 3. Auftritt zeigt sich Elisabeth äußerst kritisch und auch kritisierend im darauf folgenden Gespräch mit Posa im 4. Akt, 21. Auftritt. Gleich zu Beginn der Auseinandersetzung lässt Schiller die Königin eine Aussage treffen, mit deren Hilfe eine allgemeine Relativierung ihrer Meinung bezüglich Posas Aktivitäten zu erkennen ist. Auf die Offenbarung Posas hin, dass Carlos

durch ihn selbst gefangen gesetzt worden ist, äußert sich die Königin erstaunlich zurückhaltend und unterwürfig: „Ich ehre Ihre Handlungen, / Auch wenn ich sie nicht fasse—Diesmal aber / Verzeihen Sie dem bangen Weib. Ich fürchte, / Sie spielen ein gewagtes Spiel“ (4213ff.). Sie selbst als „banges Weib“ bezeichnend, deren Vermögen zum Verstehen die Pläne des Marquis von Posa weit überlegen sind, bleibt es Elisabeth in diesem Wortwechsel anfangs vergönnt, sich als geistig stark und entschlossen zu zeigen. Ganz Gefühl ist die Königin, die sich mehrmals darauf beruft, dass sie nicht „fasse“, was Posa ihr in rätselhaften Andeutungen zu verstehen geben möchte. Die Aussagen Posas vermögen Elisabeth zu „entsetzen“, wodurch das Irrationale, das Emotionale im Denken dieser Frau hervorgehoben wird. Von der entschlossenen Königin Spaniens und Prinzessin von Frankreich aus dem 4. Akt, 3. Auftritt ist bis kurz vor dem Ende der Unterhaltung wenig zu spüren. Die Umkehr findet erst statt, als sich Elisabeth wieder auf ihre natürliche Größe besinnt. Reinhard Buchwald deutet die Aussage „Mein Herz, / Versprech ich Ihnen [Posa], soll allein und ewig / Der Richter meiner Liebe sein“ (4373ff.) als Beweis dafür, dass „sie gut und makellos von Natur [ist] und unbedingt der Stimme ihres Herzens folgen [darf]“ (444). Eben diese Stimme des Herzens und das Wissen um die Richtigkeit ihrer Gefühle lassen sie den Entschluss Posas zum Opfertod harsch kritisieren.

Für diese Kritik hat Elisabeth endlich wieder ihre Festigkeit und Entschlusskraft wieder gefunden, mit der sie schon im Gespräch mit ihrem Gemahl diesem Paroli bat. Sie kritisiert Posas Idee des Opfertodes und die Sache in Flandern, indem sie ihm mangelndes Einschätzungsvermögen und einen Hang zum vorschnellen Handeln vorwirft. „Sie stürzten sich in diese Tat, die Sie / Erhaben nennen“ (4381ff.), damit attackiert sie Posa, um ihn zum Umdenken zu bewegen. Selbstsüchtigkeit mit Drang zum Märtyrertod wirft sie seinem Charakter vor, der sich aus unedlen Motiven heraus opfert: „Mögen tausend brechen, / Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet. / O jetzt—jetzt lern ich Sie verstehn! Sie haben / Nur um Bewunderung gebuhlt“ (4384ff.).

Elisabeth nimmt diesen Vorwurf erstaunlicherweise nie ganz zurück. Sie versucht nur Posa durch dreimaliges Fragen, ob „keine Rettung möglich“ sei, zur Umkehr und Abkehr von seinen selbstmörderischen Plänen zu bewegen. Oellers und Seidel weisen in diesem Zusammenhang auf die Zweischneidigkeit der Schiller'schen Aussage hin, da „die wiederholte Frage der Königin, ob für ihn [Posa] selber keine Rettung möglich sei, [offen] lässt, ob Posas Tat wahrhaft erhaben zu nennen ist oder Folge eines Stolzes ist, der um Bewunderung buhlt“ (345). Die dreimalige

Nachfrage Elisabeths könnte allerdings ebenso im Lichte ihres Glaubens um nominelle Macht auf politischer Ebene interpretiert werden, da sie sehr genau nachhakt, ob „keine [Rettung] möglich“ sei, „auch nicht durch mich?“ (4391ff.). Sie lässt sich sogar die Gelegenheit nicht entgehen, Posa an ihren entschlossenen Willen und ihr Durchsetzungsvermögen zu erinnern: „Sie kennt mich / Zur Hälfte nur—ich habe Mut“ (4394ff.). Obwohl Posa ihr das Zugeständnis macht, dass er um ihren Mut weiß, verweigert er kategorisch ihren Einfluss als Mittel zur Rettung. Aufgrund Philipps Charakters weiß er, dass ein Einschreiten Elisabeths die Gefahr unweigerlich auf die selbige lenken würde. Dieser Zug verbietet sich aus Gründen des Anstands und besseren Wissens um die Rache der Inquisition gegenüber Abtrünnigen des Hofes. So bleibt es Posa nicht vergönnt, das Missfallen der Königin auf sich zu ziehen. Ihre Aussage, dass sie „keinen Mann mehr [schätze]“ (4395) bezieht sich nur teilweise auf Posa. Noch nicht versiegter Zorn aus ihrem Gespräch mit dem König, der sie bis zum letzten Moment zu bevormunden suchte und ihr sein mangelndes Vertrauen aussprach, steckt wohl ebenso in dieser Aussage wie das Unverständnis für Posas Tat und ihre eigene Machtlosigkeit, ihre „Ohn“-Macht männlichen Entschlüssen gegenüber.

Die „Ohn“-Macht Elisabeths wird eklatant im letzten Auftritt des 5. Aktes mit dem Erscheinen Philipps und des Großinquisitors. Im Gespräch mit Don Carlos, das den Großteil dieses kurzen Auftritts ausmacht, zieht sich Elisabeth ganz in die Rolle der Mutter Carlos' und die der sanften Frau angesichts höherer männlicher Taten zurück. „Ich darf mich nicht / Empor zu dieser Männergröße wagen; / Doch fassen und bewundern kann ich Sie“ (5300ff.), bekennt sie in der ihr unbewussten Gegenwart Philipps und des Großinquisitors. Auch Don Carlos hat die nötige Distanz zu Elisabeth gewonnen und somit den Weg vom ehemaligen Verlobten hin zum Sohn Elisabeth erfolgreich vollendet. Die Position Elisabeths als Gemahlin Philipps, als Königin Spaniens und tugendhafte Frau, wäre somit um ein vielfaches gesichert worden. Sie wird allerdings durch das Belauschen der Unterredung durch Philipp zunichte gemacht. Zur Wahrung ihres Ansehens griff Schiller auf ein für damalige Zeiten akzeptables frauliches Verhalten zurück. Elisabeth fällt in eine Ohnmacht, die nicht nur im direkten Sinne jedwede Handlungskraft ihrer Person auf Null reduziert, sondern symbolisch ebenso ihre nicht existierende Macht in Bezug auf die allmächtige Einrichtung der Inquisition im Spanien Philipps II. unterstreicht. Elisabeth zeigt sich demnach zum Schluss des dramatischen Gedichtes *Don Carlos* wahrlich als ein Charakter ohne jegliche Macht. Obwohl die

Signifikanz der Schlusszene nicht als geringfügig angesehen werden darf, lässt sich die Rolle und Bedeutung Elisabeths gutheißen. Silvia Bovenschen bemerkt dazu, „dass die Frauenfiguren in den Schillerschen Dramen eine entscheidende Bedeutung erlangen konnten“ (256). Friedrich Schiller hat Elisabeth, Königin von Spanien, die Tendenz zur Größe beigelegt, die leider zu oft hinter den Taten der Männer zurückfällt.

Endnotes

¹ Zur erleichterten Suche seien an dieser Stelle die einzelnen Akte mit Auftritten angemerkt: 1. Akt, 3., 4., 5. und 6. Auftritt; 2. Akt, 6. Auftritt; kein Auftritt im 3. Akt; 4. Akt, 1., 2., 3., 9., 14., 19. und 21. Auftritt und schließlich 5. Akt, letzter Auftritt. Dabei sei zu beachten, dass zum Zwecke dieser Arbeit und auch aus rein inhaltsbezogenen Gründen, den einzelnen Auftritten ungleiche Beachtung (oder auch gar keine) zugute kommt.

² Friedrich Schiller. *Don Carlos, Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht*. Stuttgart: Reclam, 1996.

³ Norbert Elias tendiert mit Bezug auf den Fürstenhof des *ancien régime* zur Regierungszeit Ludwig XIV. in eine leicht andere Richtung in seiner Untersuchung *Die höfische Gesellschaft*: „Denn jeder Art eines ‚Beisammen† von Menschen entspricht eine bestimmte Ausgestaltung des Raumes, wo die zugehörigen Menschen, wenn nicht insgesamt, dann wenigstens in Teileinheiten tatsächlich beisammen sind oder sein können. Und so ist also der Niederschlag einer sozialen Einheit im Raume, der Typus der Raumgestaltung eine handgreifliche, eine—im wörtlichen Sinne—sichtbare Repräsentation ihrer Eigenart. In diesem Sinne bietet also auch die Wohnweise der höfischen Menschen einen sicheren und höchst anschaulichen Zugang zum Verständnis bestimmter gesellschaftlicher Beziehungen, die für die höfische Gesellschaft charakteristisch ist.“ Elias, Norbert. *Höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994) 70ff.

⁴ Vgl. hierzu auch den „Kommentar zur Akt- und Szenenfolge“ in Friedrich Schiller, *Don Carlos*, ed. Norbert Oellers and Siegfried Seidel, Bd. 7,2 der Nationalausgabe (Weimar: Böhlau, 1985) 289.

Works Cited

- Bovenschen, Silvia. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.
- Buchwald, Reinhard. *Schiller. Leben und Werk*. Wiesbaden: Insel, 1959.
- Burschell, Friedrich. *Friedrich Schiller*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1958.
- Elias, Norbert. *Höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.
- Schäublin, Peter. „Don Carlos und die Königin.“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift* NF 54 (1973): 302-20.
- Schiller, Friedrich. *Don Carlos. Infant von Spanien*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- . *Don Carlos*. Ed. Norbert Oellers and Siegfried Seidel. Bd. 7,2 der Nationalausgabe. Weimar: Böhlau, 1985.
- . „Über Anmut und Würde.“ *Friedrich Schiller. Werke in sechs Bänden*. Ed. Alfred Bandstetter. Vol. 5. Zürich: Stauffacher Verlag, 1967. 290-340.

Saamische Literatur durch ihre Schriftstellerinnen gesehen

Johanna Domokos

Es gibt in Europa keine andere Literatur, die Prozentual gesehen so viele weibliche Schriftstellerinnen hat, wie die Saamische, und keine andere, deren Zukunft so sehr von diesen Schriftstellerinnen abhängt. Ungefähr die Hälfte der 80 saamischen Schriftsteller sind Frauen, die ca. 70% der veröffentlichten Bücher produzieren. Aber bevor wir mit dem eigentlichen Thema beginnen, will ich noch ein paar Daten über die Saamen in Erinnerung rufen, um das Thema zeitlich und geographisch richtig einordnen zu können.

Saami ist die Sprache des Volkes, das eine Region bewohnt, die die Einwohner selbst Sápmi nennen. Diese Region umfasst große Teile Nordskandinaviens, von Norwegen bis Russland, wobei die Mehrheit der etwa fünfzigtausend Bewohner, die sich selbst als Saami bezeichnen (auch als Lappen bekannt), in Norwegen lebt. Das traditionelle Leben bestand aus jahreszeitlich bedingter Wanderschaft in dichten Gruppen von Jägern und Rentierhirten, aber es gab immer auch Gruppen, die das ganze Jahr über an einem Ort blieben. Die saamischen Sprachen—es gibt mehrere äußerst verschiedene saamische Sprachen—gehören zum Zweig der finno-ugrischen Sprachen innerhalb der uralischen Sprachfamilie. Die Saamen wurden einer Assimilierungspolitik unterworfen, welche ihre Sprache viele Jahre lang verbot und Lehrern Prämien gab nach der Anzahl der Kinder, denen sie den Gebrauch der saamischen Sprache abgewöhnen konnten. Trotzdem gibt es viel Überbleibsel der einstigen mündlichen Tradition, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts an die schriftliche Form angepasst wurden (die ersten publizierten poetischen Texte stammen aus dem Jahr 1673). Jahrhundertlang hat der Joik—die saamische Form des musikalischen Ausdrucks—als Ausdruck sozialer Identität gedient. In der Tat haben literarische und musikalische Formen lange zur Artikulation des Widerstandes gegen die Kolonisierung beigetragen. Seit 1970 erlebt die saamische Literatur eine Wiedergeburt, aber ihre Stellung ist alles andere als gesichert. Der Gebrauch der saamischen Sprache geht auf das letzte Jahrhundert zurück, und es gibt immer noch viele Saamen, die niemals in ihrer eigenen Sprache lesen und schreiben gelernt haben.

Anstelle eines Abrisses der Geschichte der Saamen, die so sehr den Inhalt ihrer literarischen Werke prägt, gebe ich hier vier interessante Beispiele, die den Prozess der sozialen Entwertung der Saamen durch Außenstehende verdeutlichen:

1. Unser erstes Beispiel hat mit dem saamischen Glauben zu tun. Die mächtigen, positiven Kräfte sind oft weiblich (z. B.. Radiesáhka, Radiesneida, Mattaráhka mit ihren drei Töchtern, Saráhka, Uksáhka, Juoksáhka etc.). Es ist wichtig, sich bewusst zu machen, dass alle schriftlichen Berichte über den Schamanismus der Saamen von männlichen Christen aufgeschrieben wurden, die männliche saamische Schamanen befragten (Pentikäinen 1995). Trotzdem finden Geschichten, die mächtige weibliche Zauberinnen—die sogenannten Noaidis—beschreiben, normalerweise Noaidgalgo genannt. Sie führten vor den Ritualen heilige Tänze auf und stimmten einen Gesang zum Lob von Saráhka an, einer der drei Göttinnen. Dieser Gesang endete damit, dass die Noaidgalgos so lange auf die Erde stampften, bis sie vibrierte. Eine besondere und sehr mächtige saamische Frau, eine Gapishaldne (am besten durch Hexe übersetzt), war Rijkuo-Maja (Reiche Maja), die 1757 im Alter von 96 Jahren starb. Sie soll viele Rentiere besessen haben. Ihre Gehilfen waren der Rabe, der Adler, und der Specht, und sie hielt sich Wölfe anstelle von Hunden. In einer Geschichte rannte sie in einen nahen Sumpf, als ihr Haus brannte, und erstickte das Feuer schnell mit ihrem Trommeln. Eine der noch heute lebenden Noaidgalgo, eine Heilerin, lebt im norwegischen Sápmi, aber es wird berichtet, dass sie darüber besorgt ist, wem sie ihr Wissen weitergeben kann (Lundmark).

2. Unser nächstes Beispiel ist über tausend Jahre alt. Zu dieser Zeit lebten die Saami in sogenannten siida, oder Stämmen, die aus mehreren Familien bestanden, und die untereinander sowohl durch soziale und religiöse Beziehungen als auch durch die Anerkennung gemeinsamer Stammesregeln verbunden waren. Einige dieser Stämme waren groß und mächtig und wurden durch die frühen Siedler aus dem südlichen Norwegen und Schweden hoch geachtet. Es war Tradition unter den Königen der Ynglingar, die Njord, Frey und Freya zu ihren Vorfahren zählten, eine saamische 'Prinzessin' zu heiraten, welche für ihre Schönheit berühmt waren. Aber die Saamen waren auch wegen ihrer mächtigen Zauberei gefürchtet. Einer der großen norwegischen Könige der späten heidnischen Zeit, Harald Schönhaar, wurde einmal der Tochter des saamischen Häuptlings Svaase vorgestellt, der Schönhaar zu einem Jule-Fest eingeladen hatte, damit Schönhaar sie kennen lernen konnte. Harald war berührt von der Schönheit der Tochter, genannt Snöfrid. Er wollte sie sofort heiraten (obwohl er schon mehrere Frauen hatte). Sie heirateten und sie gebar drei Söhne und starb. Während ihrer Beziehung und der drei Jahre nach ihrem

Tod vernachlässigte Harald die meisten seiner Pflichten, erst aufgrund des Glücks der Liebe, dann durch die Trauer um ihren Tod.

3. Das dritte Beispiel ist ein Holzschnitt aus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert: „Die erste Begegnung mit Lappen in Rostijocki“, Schnitt von Martin Rudolf Heland nach einer Zeichnung von Anders Fredrik Skjöldebrand. Obwohl der Stil dieser Szene aus Giuseppe Acerbis Reisebuch durch zeitgenössische Tendenzen geprägt ist, weist sie



Die erste Begegnung mit Lappen in Rostijocki; Holzschnitt von Martin Rudolf Heland; ca. 1801-1802; nach einer Zeichnung von Anders Fredrik Skjöldebrand. Kungl. biblioteket, Stockholm.

interessante Details auf. Das Boot, in dem die Kundschafter fahren, hat einen hohen Bug und Heck—ein Stil, für den die Vikingschiffe bekannt sind. Nach der Interpretation eines ungenannten Autors der Internetseite <http://www.itv.se/borale/art.htm> sind „vom Standpunkt der Saamen [...] die Menschen, die da entdeckt werden sollten, sogar noch interessanter. Besonders die stehende Frau der Eingeborenengruppe, die gegenüber den Fremden nicht passiv bleibt, ist bereit, nach vorne zu treten, um eine aktive Rolle bei der Begrüßung der Kundschafter einzunehmen. Die Männer hingegen scheinen zur Flucht geneigt zu sein, insbesondere der zweite von links, der nicht die Besucher betrachtet, sondern den Wald hinter sich. Außerdem scheint die Hand der stehenden Frau einen der Männer

nach unten zu drücken, um ihn vielleicht zum Sitzen zu zwingen. Die Frau hat die am reichsten verzierten Kleider, einen eindrucksvollen Kopfschmuck, und Ornamente, die von ihrem Gürtel herabhängen. All dies suggeriert, dass sie eine Person von hohem Rang ist. Geschichten von solchen Frauen, die die Funktion eines Stammeshäuptlings innehatten, fand man in vielen Gegenden von Sápmi. Es ist gut möglich, dass wir auf diesem Bild eine solche Frau sehen.

4. Unser viertes Beispiel enthält Gedichte der saamischen Schriftstellerin: Inga Ravna Eira (geb. 1953).

Die Götter

*Die Götter drehten den Boden um
und verbargen das Gold unter den Steinen
aber die Fremden fanden es
Die Geister und Seelen der Unterwelt flohen
und versteckten sich in dem Berg
aber sie wurden dennoch gestört
Wie konnten sie es wagen
die Götter und Geister herauszufordern*

Zu Hause

*Zu Hause nennt man sie
Risten Gutnel
nach ihren Großmüttern
Risten, die so klug war
Gutnel die so gut war
und beide waren so schön
In der Schule nennt man sie
Kirsten Gunhilde
Der Vikar gab ihr
einen richtigen Namen
den sogar der Lehrer
aussprechen kann
Hat sie nicht Glück
zwei Namen zu haben*

Saamische Frauen

*Anne sagt sie kommt von
einer Rentierhirtenfamilie
aber sie geht zur Schule
und kann nicht mal Fellschuhe nähen
Biret ist die Frau eines Rentierhirten*

aber sie hat keinen Sohn
Ristin ist auch die Frau
eines Rentierhirten
aber sie arbeitet in einem Laden
und wer wird dann
die Schneeschuhe ihres Mannes nähen
Elle ist auch die Frau
eines Rentierhirten
Sie hat zwei erwachsene Söhne
aber wer wird ihr dann helfen
beim Nähen
Tone ist auch die Frau
eines Rentierhirten
aber sie ist Norwegerin
eine tüchtige Näherin
aber sie spricht kein Saami
Sara behauptet, eine Saamin zu sein
und spricht die Sprache
aber sie heiratete einen Norweger
Alehtta behauptet auch, eine Saamin zu sein
aber sie lebt weit weg von Sápmi
auch Inga ist saamischen Ursprungs
aber sie trägt niemals
das saamische Kostüm
Gutnil will eine Saamin sein
aber sie spricht die Sprache nicht
ihre Mutter ist Norwegerin
Gadja sagt, sie ist eine Saamin
aber sie hat nicht den
richtigen Akzent
sogar Maja hat saamische Wurzeln
aber sie benimmt sich nicht
wie es sich für eine Saamin gehört
und ich höre nicht auf mich zu fragen
wie es ist
als richtige Saamische Frau

Diese Beispiele zeigen, dass die saamischen Frauen traditionell als sehr spirituell angesehen waren. Nicht nur sie selbst, sondern ihr Land und Reichtum wurden von den neu hinzukommenden germanischen und finnischen Stämmen sehr begehrt. Die „neuen Siedler“ semiotisierten die saamischen Frauen durch Merkmale mit negativen Konnotationen. Ihre

Spiritualität wie auch ihr Körper wurden verachtet. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden mehrere saamische Frauen als „sozial unerwünscht“ betrachtet und deswegen sterilisiert. Innerhalb der saamischen Gesellschaft blieb aber die Rolle der saamischen Frauen so stark wie immer. Historisch gesehen waren noch am Anfang des 20. Jahrhunderts die Rollen von Frau und Mann in der saamischen Gesellschaft komplementär verteilt. Obwohl die Arbeit nach Geschlecht verteilt war, bedeutete dies keinerlei Hierarchie. Sowohl Männer als auch Frauen waren stets der Hilfsbereitschaft verpflichtet. Etwa zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lösten die westlichen Modelle eine Verschiebung zu einer hierarchischen Ordnung aus, mit der Folge, dass die Rolle der Frau nicht von sich selbst, sondern in Bezug auf die Männer bestimmt wurde. Diese Geschlechterkrise, projiziert durch die Nachbarkulturen, hatte einen Einfluss auf die Artikulation der neuen Rolle der saamischen Frauen, aber es gibt auch andere Themen wie Identität und Ethnizität, die ihr Schreiben beeinflussen. Die folgenden Zitate von einigen Dichterinnen zeugen davon:

*Kein Leben
kein Haus
ich jage nicht
bin ich Saamin?*

*Trotzdem
saamische Wünsche
saamische Gedanken
saamische Seele
saamische Sprache.
(Inga Ravna-Eira)*

*Großväter
geboren 1895
Großmütter 1918
Eltern 1940
Sprachverbot
durch vier Generationen hindurch
nach dem Gesetz:
sie ist nicht Saamin.
(Aagot Vinterbo-Hohr)*

*Ich wollte mich bessern
 ihnen ähnlich sein
 ich habe mich verdammt
 mich geschämt
 getrauert
 warum bin ich nicht Kind
 einer finnischen Mutter
 Im Geheimen habe ich gebetet
 dass eines Tages auch ich
 so gut sein könnte wie sie
 und eines Morgens wache ich auf
 zu einem wunderbaren zivilisierten Leben
 dass sie so stolz gelebt haben.*
 (Rauni Magga Lukkari)

Wie haben die Kolonialmächte versucht, die saamischen Kultur auszurotten? Wer ist ein richtiger Saame, und wie kann man das erkennen? Nimmt die Gesellschaft die persönlichen Interessen der Individuen wahr? Wie verändern sich die gesellschaftlichen Erwartungen und die persönlichen Impulse? Auch diese Fragen müssen die saamischen Schriftstellerinnen in Betracht ziehen. Die beste und wichtigste Behandlung dieses Themas ist die vor sechs Jahren sowohl auf Saami als auch auf Finnisch veröffentlichte Doktorarbeit von Vuokko Hirvonen, *Sámeeatnama jienat. Sápmelaš nissona bálggis girjeëállin* (auf Deutsch: Saamilands Stimme. Der Weg der Saamischen Frau zur Schriftstellerin). Die Autorin benutzt teilweise die Methodologie des (post)kolonialistischen sowie feministischen Diskurses, mit welcher sie die Werke der Schriftstellerinnen durch die Gegenpole Zentrum-Marginalie, Macht-Gewalt, Mann-Frau, Mutter-Geliebte, Geschlecht-Sexualität beleuchtet. Im folgenden Teil werde ich diese Themen nicht berühren, sondern werde mich auf vier Generationen von saamischen Schriftstellerinnen konzentrieren, die Vuokko Hirvonen näher betrachtet und bearbeitet. Die geistreiche Terminologie von Vuokko Hirvonen unterscheidet die folgenden Generationen von Schriftstellerinnen: 1. die der Ur(groß)mütter (geboren am Ende des 19. Jahrhunderts, Elsa Laula Renberg, Karin Stenberg), 2. die der Großmütter (geboren zwischen 1900 und 1939, Sara Ranta-Rönnlund, Ellen-Sylvia Blind, Inger Huuva-Utsi, Stina Gaup-Westerlund, Ella Karin Blind, Anni Kitti, Astrid Johnkareng, Ellen Marit Guttorm, Agnes Øwre, Kaia Nilsen, Annok Sarri Nordrå, Aagot Vinterbo-Hohr, Laura Lehtola), 3. die der Mütter (geboren 1940-1960, Kirsti Palto, Aune Kuuva, Iraidia Vinogradova, Elvira Galkina, Lajla Mattson Magga, Anna Jacobsen, Ella Holm Bull, Marry A. Somby, Kerttu Vuolab, Rauna Paadar-Leivo, Asbjørg Skåden, Inger

Margrethe Olsen, Ellen Marie-Vars, Inghilda Tapio, Inger Haldis Halvari, Ardis Ronte Eriksen, Claudia Fofonoff, Rauni Magga Lukkari, Sara Päiviö, Inga Ravna Eira), und 4. die der Töchter (geboren nach 1960, Inger-Mari Aikio, Mona Solbakk, Stina Inga, Anna Stina Svakko).

Die Ursachen von Elsa Laula Renbergs und Karin Stenbergs schriftlicher Aktivität (beide der Generation der Urgroßmütter zugehörig) war der Kampf um die Rechte der Saami. Die politischen Schriften von Elsa aus dem Jahre 1904 und die von Karin von 1920, übrigens auf Schwedisch geschrieben, sollten die schwedischen Behörden über die Lage und die Vorstellungen der Saami informieren. Auf die Pionierarbeit der Urgroßmütter folgte eine Zeit der Stille, die bis etwa 1970 andauerte, als die Generation der Großmütter und die der Mütter gleichzeitig begannen, ihre Manuskripte zu veröffentlichen.

Die Vorgeschichte der saamischen Schriftstellerinnen zeigen nicht nur die äußeren sondern auch die inneren Schwierigkeiten, die die Veröffentlichung von saamischen Frauen erschwerten. Einerseits hatten die saamischen Sprachen und Dialekte sehr verschiedene Orthographiesysteme, welche auf die Bedürfnisse der saamischen Sprecher wenig Rücksicht nahmen. Deshalb konnten die Saamen die offizielle Staatssprache viel früher schreiben und lesen als die eigene. Andererseits waren die wenigen publizierten Autoren saamischer Literatur bis zu den 70er Jahren durchweg Männer. Das kam vor allem durch die Sitte, eher Jungen als Mädchen auf eine höhere Schule zu schicken. Den Durchbruch hatte die sogenannte Großmütter- und Müttergeneration in den 70er und 80er Jahren. Diese zwei Generationen hatten üblicherweise erst als Erwachsene ihre Muttersprache zu schreiben gelernt. Nach dem Versuch in der offiziellen Sprache zu schreiben hatten sie schließlich herausgefunden, dass sie nur auf Saami wirklich über Gefühle und Gedanken schreiben konnten, weil dies die Sprache ihres Herzens war. Die Werke der Großmütter zeigen zwei Hauptlinien: wobei die erste die mündlich überlieferte Tradition in literarischer Form verarbeitet, verarbeitet die zweite die eigenen Erinnerungen und Lebenserfahrungen und nähert sich dadurch der Memoirenliteratur an. Im Vergleich zur Generation der Urgroßmütter hatten fast alle auf Saami geschrieben.

Die Mitglieder der Müttergeneration wuchsend überwiegend in fremdsprachigen Internaten auf und machten dort sehr negative Erfahrungen. Als Folge dieser Erfahrungen war für diese Generation eine spezifisch saamische Erziehung der eigenen Kinder sehr wichtig. Die ersten Kinderbücher auf Saami erschienen in den 70er Jahren, und diesen merkt man an, wie die saamische Mythologie die Handlung beeinflusst. Die

Generation der Mütter musste sich nicht nur mit den gesellschaftlichen Problemen befassen, sondern auch mit einer sich wandelnden Familienstruktur. Zum ersten Mal werden das Frau-Sein und die Weiblichkeit thematisiert. Das immer selbstbewusstere Auftreten der saamischen Schriftstellerinnen der dritten Generation bewirkte, dass die Unterordnung von Frauen in Frage gestellt wird, und dass die heutige, jüngste Generation mehr Ausdrucksmöglichkeiten bekommen hat.

Im Unterschied zu der Müttergeneration hatten die Töchter meistens eine muttersprachliche Erziehung und konnten deswegen früher an die Öffentlichkeit treten. Aber auch in dieser Gruppe können wir eine Schriftstellerin finden, in deren Familie die saamische Sprache nicht mehr gesprochen wurde und die erst als Erwachsene ihre sprachliche Vergangenheit gesucht hatte. Die Themen, die saamische Schriftstellerinnen heutzutage berühren, liegen auf einer sehr weiten Skala, die weiteste bisher in der saamischen Literatur: Veränderungen der Lebensumstände, das Schreiben als ein ethnopolitischer Akt, die Muttersprache als Instrument der Selbstmanifestation, Schwierigkeiten auf dem Weg von der Nationalidentität durch die Geschlechtsidentität zum Ich, und zuletzt die Entwicklung einer positiven saamischen, weiblichen Identität.

Durch den Gebrauch von Generationsbezeichnungen (d. h. die der Urgroßmütter usw.) zieht Hirvonen unsere Aufmerksamkeit auf einen ursprünglichen Zusammenhang, auf eine Verwandtschaft und gegenseitige Abhängigkeit zwischen den Schriftstellerinnen. Die zentrale Rolle spielt die Generation der Mütter. Dazu gehören Themen wie Mutterschaft, Kreativität und Weitergabe. Das Motiv der direkten Verwandtschaft ist im Saamischen sehr tief verwurzelt. Die in Verwandtschaftsbezeichnungen reiche saamische Sprache unterscheidet áhkkut, welches die Enkelkinder der Großmütter bezeichnet, von áddjut, welches die Enkelkinder der Großväter bezeichnet. Ich warte also neugierig darauf, wie die Generation der áhkkut aussehen wird; dieser Name ähnelt sehr—und ist etymologisch verwandt mit—der zweiten Komponente der Namen vieler weiblicher Gottheiten, die auf áhkka enden. Es ist wohl ziemlich sicher, dass sie eine außerordentliche Rolle dabei spielen werden, die saamische Literatur am Leben zu erhalten. Zu diesem Zeitpunkt gibt es keinen Grund, sich Sorgen zu machen; wenn die Zeit kommt, wird man die benutzte Terminologie umformulieren können.

Die persönlichen Erfahrungen scheinen in der saamischen Literatur sehr wichtig zu sein, und wir können sogar sagen, dass die Verarbeitung des alltäglichen Geschehens die stärkste Inspiration darstellt. Von der saamischen Literatur kann man sagen, dass sie eine realistische Literatur ist und dass sie eine Hilfe ist für alle, die in schweren politischen und

wirtschaftlichen Zuständen leben. Wenn man betrachtet, wie viele Saamen es gibt und wie viele Saami als ihre Muttersprache benutzen, so lässt sich feststellen, dass es sich hier um eine kleine Gesellschaft handelt, die eine sehr hohe künstlerische Produktivität hat. Nach den Daten von Pekka Sammallahti von 1998 können wir von etwa 20 000 Sprechern des Saami ausgehen.

Zu guter Letzt ein Denkanstoß, warum Literatur von saamischen Frauen interessant sein kann und potenziell eine große Leserschaft durch Übersetzung finden könnte:

1. Was in den letzten 50 Jahren in der saamischen Gesellschaft geschehen ist, ist wie ein Zeitraffer der Genese sogenannter „zivilisierter Gesellschaften“. Die Ergebnisse sind nicht wirklich erfreulich. Durch die Romane von Kirsti Paltto, die produktivste saamische Schriftstellerin, können wir diesen Prozess sehr gut durch saamische Augen sehen.

2. Saamische Frauen stehen vor vielen Fragen, mit denen viele Kulturen konfrontiert werden, und die daher übergreifend sind:

a) Fragen nach der Legitimität der Grenzen (zwischen Geschlechtern und Generationen, in sozialen Beziehungen, zwischen Stilen, usw.),

b) Fragen der Spiritualität (die positive Wirkung des Volksglaubens auf den Geist, Spiritualität hinter der Fassade der Religion),

c) die Frage nach der Veränderung der Sprache (einige der saamischen Schriftstellerinnen benutzen das Saamische nicht mehr),

d) die Probleme von Ein- und Auswandern,

e) die Frage nach Ethnizität,

f) die Frage nach der Bedeutung der Literatur im Leben (mit einem eindeutigen „Ja“ von Seite der Saamen, usw.).

3. Der ‘fremde’ Leser kann in die exotische saamische Literatur trotzdem eindringen, weil sie in der menschlichen Natur tief verwurzelt ist und eine universelle Weisheit besitzt. Die Exotizität kommt von der Tatsache, dass sie immer noch von der mündlichen Tradition und ihren Ausdrucksmitteln sehr beeinflusst wird. Eines der wichtigsten traditionellen Elemente ist der Joik. Dieser ist nicht nur der älteste Gesangsstil in Europa, sondern auch

das am tiefsten liegende Element, welches die saamische Wahrnehmung bestimmt (wie die Linie in der Yoruba Kultur). Er könnte auch das Yoga der Saamen genannt werden, und die, die darin eindringen und es praktizieren, finden sich verändert. Deswegen findet man in den Werken der saamischen Frauen oft einen tiefen meditativen Ton.

4. Der vierte interessante Punkt ist, dass für die saamische Gesellschaft wie für viele andere Gesellschaften solche Begriffe wie „Literatur“ und „Autor“ relativ neu sind. Aber das bedeutet nicht, dass solche Gesellschaften keine Schöpferkraft aufweisen. Im Gegenteil zeigen sie ein Mehr an offenem kreativen Handeln. Dies hat eine künstlerische Kreativität der Saamen auf allen Ebenen befördert. Es gibt auch saamische Frauen, die verschiedene kreative Genres kombinieren, wie etwa Schreiben, Malen, Singen, Schauspielen, Filmemachen usw.

5. Last but not least zeigt der Fall der saamischen Frauen, dass die Schwierigkeiten kein wirkliches Problem bereiten müssen, sondern dass es vielmehr darauf ankommt, was wir daraus machen. Und hier sehen wir kreative, lebendige Beispiele, voll von Güte, Tiefe und Verantwortlichkeit.

Works Cited

Aikio, Samuli, and Gjerde, Arild. *The Sami People*. Karasjok: Sámi Instituhitta and Davvi Girji, 1990.

Eira, Inga Ravna. *Lieda•an*. Karasjok: Davvi Girji, 1997.

Hirvonen, Vuokko. 1999a. *Sámeeatnama jienat. Sápmelaš nissona bálggis girjeëállin*. Vasa: DAT, 1999

---. *Saamenmaan ääniä. Saamelaisen naisen tie kirjailijaksi*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 725. Helsinki: Pieksämäki, 1999.

Lundmark, Bo. 1987. "Rijkuo-Maja and Silbo-Gåmmoe: Towards the Question of Female Shamanism in the Saami Areas." *Saami Religion*. Ed. Tore Ahlbäck. Scripta Instituti Donneriani Aboensis 12. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1987. 159-169.

- Paltto, Kirsti. *Guhtoset dearvan min bohccot*. [Kautokeino]: DAT, 1986.
- . *Guovtteoaivvat nisu*. [Utsjoki]: Gielas, 1989.
- . *Gur•o luottat*. [Utsjoki]: Gielas, 1991.
- . *Jiella*. [Utsjoki]: Gielas, 1990.
- Pentikäinen, Juha. *Saamelaiset. Pohjoisen kansan mytologia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 596. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1995.
- Sammallahti, Pekka. *The Saami Languages: An Introduction*. Karasjok: Davvi Girji, 1998.
- Schefferus, Joannis. *Laponia id est, regionis Laponum et gentis nova et verissima descriptio*. Frankfurt: Joannis Andreae, 1673.
- Skjöldebrand, A.F. *Voyage pittoresque au Cap-Nord*. Stockholm: n.p., 1801.

Die Berliner Republik als Mahagonny *Brechtsche Impressionen im zeitgenössischen* *deutschen Film und Theater*

Alexandra Ludewig

Bertolt Brechts Utopien und Dystopien von den Mahagonschen Verheißungen und Katastrophen aufgreifend haben sich zeitgenössische Künstler wie Dea Loher (Theater), Andreas Dresen und Eoin Moore (Film) mit Berlin und der Berliner Republik auseinandergesetzt. Wie Brecht in seiner „Berlin-Kritik“ (Simmel 121) bewegen sich Loher, Dresen und Moore an der Schnittstelle zwischen Politik und Kunst, Marxismus und Passionsgeschichte, Klassenkampf und postmoderner Beliebigkeit. In ihren Theaterstücken und Filmen changieren sie bei der Einstellung zur Berliner Republik zwischen Hoffnung und Verdruss. Lohers *Berliner Geschichte* (2000), Dresens *Nachtgestalten* (1999) und Moores *Plus-minus Null* (1998) sind eine Hommage an Brecht wie Berlin, eine Annäherung an Theater- und Filmkonventionen und Auseinandersetzungen mit einem Stadt- und Republik-Modell, das eine neue Epoche in der deutschen Geschichte und doch die immer gleiche anthropologische Misere umreißt. Damals wie heute fehlt etwas¹ und während Brechts Mahagonny die völlige Zerstörung und der Untergang im Chaos bevorstand, sehen Loher, Dresen und Moore den Tanz auf dem jetzigen Berliner Vulkan mit ebensowenig Zuversicht enden. Loher, Dresen und Moore, die nach dem Mauerfall von der Dynamik des Wandels anfänglich hoffnungsvoll gestimmt waren, artikulieren in ihren Werken, genau wie Brecht eine gewisse Entfremdung. Die hehren Visionen der Stadt als ewigem Ort der Verehrung und der Produktion von Kultur haben sich nicht bewahrheitet. Die urbanen Diskurse der 1920er und der Zeit um 2000 haben trotz ihrer unterschiedlichen Ausgangssituationen (Präfaschismus bzw. Postkommunismus) ähnliche Reaktionen auf soziale und politische Veränderungen hervorgerufen, und betonen, dass die anthropologische Misere, Berlin / Mahagonny überall ist, damals wie heute.²

Obengenannten Interpreten folgend wird sich dieser Beitrag mit gegenwärtigen Mahagonny-Entwürfen auseinandersetzen, ihren Einlösungen der Brechtschen Wunschbilder und Katastrophenahnungen,

und auf diesem Wege kritische Einblicke in die Anfänge der Berliner Republik vermitteln, die sich wie die spätkapitalistische Einlösung von Brechts Mahagonny als Stadt wie als Zeit- und Epochenbild (Weigel 262) anlassen. Die vorliegende gattungsübergreifende Analyse folgt dem Verständnis von Oper und Film als prinzipiell vergleichbaren audiovisuellen Gesamtkunstwerken (Amidon 223), wobei die genannten Werke der Autoren und Regisseure verblüffende Korrespondenzen aufzuweisen haben, die Brechts Mahagonny für aktuelle Diskurse wieder zu entdecken helfen.

Berliner Geschichte, eine Kurzgeschichte von Dea Loher, die als 20 Minuten-Monolog auch für die Bühne bearbeitet wurde, war wegen mehrerer Masturbationsszenen das Skandal-Stück des Kulturprogramms zur EXPO 2000 in Hannover. In dieser Inszenierung symbolisierte ein an Stahlseilen schwingender Schiffs-Container die düstere Souterrainwohnung eines jungen Berliners. Ihm macht der Lärm der wiedervereinigten Großstadt zu schaffen, und er leidet unter Schlaflosigkeit, da er als Kellner nachts arbeitet und tagsüber wegen des immerwährenden Baustellenlärms und seines manischen Verfolgungswahns ebenso wenig zur Ruhe kommt. Er entwickelt einen Hass auf Ausländer und andere Neuankömmlinge, weil sie in seinem Mietshaus immer die besseren, helleren Wohnungen bekommen, und ist ein Waffennarr, der das amerikanische Selbstverteidigungsrecht glorifiziert. Seine Rage macht ihn zum Außenseiter, dessen Predigten von Jesus Opfertod und Prophezeiungen des Weltuntergangs, die er sonntags im Hinterhof gen Himmel schreit, niemand hören will. So wird er trotz der räumlichen Nähe zu seinen Mitmenschen in dem alten Mietshaus einsam an sich und seinem Hass zugrunde gehen. Die Berliner Republik der späten 1990er Jahre hat für diesen namenlos bleibenden Zeitgenossen trotz anfänglicher Verheißungen auf ein besseres Domizil und soziale Mobilität nichts zu bieten. Den rasenden Veränderungen und dem Wandel, den die Stadt ergriffen zu haben scheint, ohne ihn mitzureißen, begegnet der Einsame mit zunehmender Gewaltbereitschaft und Menschenverachtung. Seine Reaktionen sind paradigmatisch für Individuen, die das entfremdende und entmenslichende Leben in urbanen Ballungszentren ablehnen, jedoch selbst ein integraler Teil dieser Gesellschaft sind. Ihre persönlichen Katastrophen und Weltuntergänge erleben sie im Alltag und bewegen sich wie ein Abglanz ihrer selbst durch den Sündenpfehl. In *Berliner Geschichte* spiegelt sich so der Gründungsursprung von Städten allgemein als Nekropolis, als Ruhestätte der Toten wider.³ Es ist fraglich, ob es für den Berliner ein Erwachen oder einen Morgen gibt. Seine Existenz als Nachtgestalt auf der Schattenseite der Paradiesstadt bedeutet, dass er dem Tod näher ist als dem Leben. Doch gerade die Erlösung aus dem Elend, die in Brechts Mahagonny noch Hoffnung gestiftet haben mag, verweigert Loher ihrem

Protagonisten. Die Brechtsche Bestrafungsphantasie wird bei ihr zu einem lebenslänglichen Urteil.

Lohers Theaterstück verbindet mit den folgenden Filmen zunächst der Sachverhalt, dass ihre Protagonisten nicht zuletzt aufgrund von Geldmangel in ihren Umständen gefangen scheinen. Auch in *Plus-minus Null*⁴ stehen die Loser Berlins im Mittelpunkt. Der Film erzählt von dem Leben eines Bauarbeiters, Alex, den seine Frau mit ihrem gemeinsamen Kleinkind verlassen hat. Seinen Unterhaltszahlungen kommt er nicht nach, vielmehr gibt er sein Geld zwei Prostituierten, die ihn in der Stunde der größten Not jedoch, genau wie alle seine anderen vermeintlichen Freunde verlassen. Aufgrund seiner Schulden steht Alex am Ende an der Schwelle zum Gefängnis. Bis zu diesem Schritt bestimmten Kneipen, Rotlichtbezirke, Baustellen und Container die Schauplätze des fortschreitenden Untergangs des Mittellosen, der sich singend und trinkend von einer Nacht zur nächsten zu retten versucht, und am Ende von allen stellvertretend für ihre Sünden geopfert wird. Der Film vermittelt das in Dogma-ähnlichen Szenen,⁵ die das kalte Berlin im Umbruch mit seiner klaffenden Lücke zwischen reich und arm auf seinem rasenden Weg hin zu mehr zerstörenden Baustellen zeigen.

Diese Perspektive auf die Verlierer der Wiedervereinigung und die ausgebliebenen blühenden Landschaften wird in Dresens Film *Nachtgestalten* erweitert, indem er auch das emotionale Elend der scheinbar Reichen zeigt. Ähnlich Jim Jarmuschs Spielfilm *Night on Earth* (1991) spielt die Handlung in einer Nacht und erzählt in verwobenen Episoden die Abenteuer von sechs Hauptfiguren, die in Kombinationen von Paaren auftauchen. Verbindendes Element ist die Tatsache, dass die Stadt sich wegen des Besuches des Papstes in einem Ausnahmezustand befindet. Die obdachlose Bettlerin Hanna schließt deshalb nicht aus, dass der Hundertmarkschein, den ihr jemand in den Hut gelegt hat, ein Geschenk des Himmels ist. Zusammen mit ihrem Freund Viktor, der auch ohne Arbeit und Wohnung ist, will sie nun die Nacht in einem Hotel verbringen. Lange irren die beiden auf der Suche nach einer Herberge wie die biblischen Maria und Josef durch Berlin und sehen sich immer wieder mit Vorurteilen konfrontiert.

Im Kontrast dazu lebt der Angestellte Hendrik Peschke scheinbar ein Leben im finanziellen Überfluss. In dieser Nacht soll er im Auftrag seines Chefs einen japanischen Gast vom Flughafen abholen, doch aufgrund des Chaos am Flughafen verpasst er ihn, trifft stattdessen Feliz, einen gerade angekommenen Jungen aus Angola, und wird fast die ganze Nacht lang versuchen, das Asylantenkind bei dem Mann abzuliefern, dessen Anschrift der Junge auf einem Zettel stehen hat. Dabei begibt sich der kaufmännische Angestellte in eine Welt, die er nicht kennt, in

Wohnblocks mit Neo-Nazis, Kreuzberger Spelunken und setzt sich dem Verdacht aus, pädophil zu sein.⁶ In dieser Gesellschaft, in der der Mensch dem Menschen zum Wolf wurde, ist Peschke auf dem Weg zu seinem beruflichen Todesurteil, da seine Kündigung besiegelt und seine Begegnung mit Feliz schon in weite Ferne gerückt scheint.

Das dritte Paar des Films hat ebenso zufällig wie von begrenzter Dauer zueinander gefunden. Jochen, ein Bauer aus der mecklenburgischen Provinz, ist mit dem Zug nach Berlin gekommen,⁷ weil er in der Großstadt etwas erleben will. So frequentiert er den Straßenstrich und verbringt die Nacht mit einer jugendlichen Prostituierten. Patty, fast noch ein Kind, ist drogenstichtig und sieht in dem reichen Bauern leichte Beute. Während er vergeblich versucht, die Kleine zu retten und ihr ein Leben auf dem Land ausmalt, bestiehlt und verrät sie ihn.

Als Klammer für die einzelnen Erzählstränge der Paare in *Nachtgestalten* fungiert der Besuch des katholischen Kirchenoberhaupts, der in dieser Nacht indirekt allgegenwärtig ist. Schon am Flughafen herrscht große Aufregung, nicht zuletzt weil Protest-Teilnehmer mit ihren Plakaten durch die Wartehalle ziehen. Das allgemeine Verkehrschaos sowie die Tatsache, dass die meisten Hotels ausgebucht sind, wirken sich auf die einzelnen Geschichten aus. So könnten Hanna und Viktor in einem katholischen Hospiz gerade noch unterkommen, weil ein Gast nicht eingetroffen ist. Als die gottesfürchtige Empfangsdame jedoch erfährt, dass die beiden nicht miteinander verheiratet sind, schickt sie das Paar wieder in die unwirtliche Finsternis. Selbst in der heruntergekommenen Wohnung einiger Junkies, in der Jochen mit Patty Unterschlupf findet, sowie in der Pension, die Hanna und Viktor endlich eine Bleibe gewährt, ist der Stellvertreter Christi auf den Fernseh-Bildschirmen präsent. Regisseur Dresen setzt den Papstbesuch als verbindendes Element aber auch als Kontrastmittel ein, da das Oberhaupt einer Kirche, der die Nächstenliebe als oberstes Gebot gilt, die Menschen nur noch scheinbar erreicht. Botschaft und Verkünder werden von ihnen nicht mehr bewusst wahrgenommen, zudem erwarten Menschen wie Hanna, Viktor oder Patty von der Kirche weder Trost noch Hilfe, so dass die Visite des Papstes ein reines Schauspiel wird. Somit fängt *Nachtgestalten* da an, wo *Mahagonny* endet, bei der theatralischen Präsenz Gottes, den Plakaten und den Predigten.

Alle drei Texte haben einen weiteren Protagonisten gemeinsam, der die Geschehnisse bestimmt, Berlin. Der Wandel in Deutschland seit dem Fall der Mauer hat besonders in dieser Stadt zu rasanten Veränderungen geführt. In den Beiträgen Lohers, Dresens und Moores wird aber bereits eine gewisse Resignation spürbar, mit der viele Künstler der neuen Berliner Republik auf „das Chaos und die Kälte der sozialen

Erfahrung der ...Zeit“ (Karydas und Sagriotis 65) und auf das Ende ihrer Utopie eines hoffnungsvollen Neuanfangs reagierten. Es war die Zuversicht auf eine Alternative zu den bestehenden Verhältnissen, die Brecht mit den großen Städten und Alaska umschrieben hatte, die sich hier auflöst. In Brechts Kosmos verdankt „die Hauptfigur des Stückes..., die Stadt“ (Weill 103) ihre Existenz den anderen Städten, sowie der Wüste, den Goldsuchern und der Arbeit in Alaska. Bei Loher, Dresen und Moore ist das Stadtmodell eher als Makrokosmos angelegt, wobei die „Stadt der Freude“ (Brecht, *Mahagonny* 361) in sich auch die Realität Alaskas beherbergt. Ihr Berlin besteht nicht nur aus der Mahagonschen Vergnügungsmeile, vielmehr ist es sozial fragmentiert, „wirtschaftlich zersplittert in Zonen kalten Kapitalismus am Potsdamer Platz und in die ökonomisch toten Peripherien“ (Harms 9). Wenn Alex seiner Freundin die Baustelle des Sony Centers zeigt, die in ihrer Abwesenheit von Geschichte an den Entstehungsort Mahagonnys erinnert, fragen sich beide: „Wie das wohl aussehen wird, wenn es fertig ist?“ „Sehr groß und sehr sauber“, meint Chantalle, „da müssen wir uns schick anziehen, damit sie uns reinlassen.“ Doch beiden Figuren muss klar sein, dass dieses Berlin, das da gerade im Entstehen ist, nicht mehr ihre Stadt sein wird. Sie werden in das neue Zentrum, welches sich als Hort der Feinen und Reichen neu kreiert und erfindet, nicht mehr passen.

Diese sozialen und kulturellen Brüche, die bereits Brechts Mahagonny bedingten, fordern Opfer und gerade Loher zeigt mit ihrer Reduktion auf eine Person in *Berliner Geschichte* das Leben in der „Netzstadt“ (Brecht, *Mahagonny* 336) als Falle. Dem dunklen Erdgeschoß neben den Mülltonnen kann ihr Anti-Held ohne Geld nicht entfliehen, er ist somit zum Scheitern verurteilt. Selbst der Rückzug in die eigenen vier Wände wird aufgrund der Verletzungen der Privatsphäre durch Lärm und Nachbarn unterbunden. Die Stadt zwingt dem Einsiedler ihren Rhythmus auf. Als Konsequenz aus dieser Tatsache haben die Regisseure in *Nachtgestalten* und *Plus-minus Null* als Schauplätze bewusst Orte des Überganges, des Ankommens und Wegfahrens, des Transits gewählt. Ihr Berlin wird von Bahnhöfen, Stundenhotels, Pensionen, Gaststätten, Flughäfen und Hauptstraßen dominiert, so wie sich auch in Mahagonny keine Privaträume sondern nur Allgemeinplätze finden. Damals wie heute sind diese Stätten die Symbole einer Gesellschaft, die im steten Wandel und in Bewegung ist, in einer Transformation, die in Mahagonny wie Berlin von den Wünschen der Bewohner angefacht wird. Die Aura der Metropole lockt weiterhin Landflüchtlinge, minderjährige Prostituierte, Obdachlose, Kleinganoven, aber auch Asylbewerber in die „Paradiesstadt“ (Brecht, *Mahagonny* 338), die für sie nicht weniger als Mahagonny eingangs analog ist zum „Gelobten Land, in dem...Milch und Honig, [oder]

„Gin und Whisky“ fließen.“ (Sehm 86). Von dem dynamischen Wandel der Großstadt erhoffen sie sich auch eine grundlegende Veränderung ihrer persönlichen Verhältnisse. Der amerikanische Traum, vom Tellerwäscher zum Millionär aufzusteigen, ist für sie mit dieser Stätte verbunden, da Berlin nicht zuletzt durch die Baustellen als ein Ort im Umbruch jedoch mit einem enormen Wohlstandsgefälle wahrgenommen wird, das ihnen selbst soziale Mobilität verspricht. Diese Beweglichkeit und Bewegung wird aber weniger von den Mächtigen angestrebt; vielen blieb—denkt man konkret an Deutschland nach 1989—die Fata Urbana ungeheuer. So hat sich auch die historisch so signifikante Ostorientierung nach der Wiedervereinigung nur nach langem Für und Wider knapp in der Abstimmungsmehrheit für den Umzug des Bundestages nach Berlin, d.h. zögerlich mit der Hinwendung zu Deutschlands einziger Metropole manifestieren wollen. Als wenn die jüngste deutsche Geschichte sich der Prophezeiung Mahagonnys fügte, hat die Realität die Fiktion eingeholt: „Auf nach Mahagonny / Der Ostwind, der geht schon / Dort gibt es frischen Fleischsalat / Und keine Direktion.“ (Brecht, *Singspiel* 325). Mit der Ansiedlung der Regierung und Regierenden an der Spree-Baustelle war in den 1990er Jahren so eine neue Berliner Republik⁸ geboren, deren Politiker bemüht waren, sich von alten Assoziationen Berlins (Weimarer Republik, Hitlers Germania, etc.) zu lösen und auf die Signalwirkung eines neuen Anfangs zu setzen. Dem Standortwechsel folgten Wortschmiede mit werbewirksamen Verpackungen und Programmen. Doch die Vermarktung der Idee der Berliner Republik wurde eine schwierige Aufgabe, da das Etikett mit seinen politischen und national-geografischen Anspielungen für viele Bundesbürger nicht deckungsgleich mit tatsächlichen Stimmungs- und Bewusstseinslagen war: „Das Logo ‚Berliner Republik‘ ist eine pure Medienerfindung und mithin eine Chimäre“ (Harms 9). Die Bezeichnung Berliner Republik wird deshalb *à la* Mahagonny als *misnomer*⁹ und Kunstbegriff kritisiert: „Mahagonny—das gibt es nicht. / Mahagonny—das ist kein Ort. / Mahagonny—das ist nur ein erfundenes Wort“ (Brecht, *Singspiel* 331). Trotz oder gerade wegen dieses Utopiecharakters haben Mahagonny und Berlin eine gewisse Attraktivität, zumindest anfänglich, wie man an den Protagonisten Paul (*Mahagonny*), Jochen (*Nachtgestalten*) und Alex (*Plus-minus Null*) sieht, deren Lebensabschnitts-Parallelen augenscheinlich sind. Sieben Jahre hat Paul Ackermann gearbeitet und gespart, um nach Mahagonny zu kommen (Brecht, *Mahagonny* 352). Jochen hat sieben Jahre einer Landfrau den Hof gemacht, die dann jedoch einen anderen geheiratet hat. Diese Enttäuschung treibt ihn nach Berlin und in die Arme einer Prostituierten. „Etwas Schlechteres gab es nicht / Und etwas Dümmeres fiel [ihm] nicht ein / Als hierherzukommen.“ (Brecht, *Mahagonny* 352). So wie sich in Dresens *Nachtgestalten* der

mecklenburgische Bauer Jochen nach Berlin aufmacht, um seinen Spaß zu haben, zieht es die Arbeiter aus Alaska nach Mahagonny. Angetrieben durch die finanzielle Grundlage—„Denn wir haben heute hier / Unterm Hemde Geldpapier“ (Brecht, *Mahagonny* 325)—machen sie sich an die Verwirklichung der Verheißung aus dem Alabama-Song: „Show us the way to the next whisky-bar..., to the next pretty girl ...to the next little dollar“ (Brecht, *Mahagonny* 326). In seinem Gedicht „Das gute Zeitalter“ aus dem Jahre 1924 beschreibt Brecht die Konstanten eines wunderbaren Männerdaseins wie folgt: „Karten... viel Tabak / Und die Squaw war immer kuhwarm... / Abends trinken in der Sherry Brandy Kneipe“ (287). So wird Jochen von dem Taxifahrer auch gleich verständnisvoll empfangen: „Du willst also mal einer anderen Kuh ans Euter fassen...“. Wie Alex in *Plus-minus Null* auf der Suche nach Wein, Weib und Spaß ist, finden Paul (*Mahagonny*) und Jochen (*Nachtgestalten*) bei Stricherinnen kurzfristig ihr Glück; Jochen landet in den Fängen des Straßenmädchens Patty, Paul bei Jenny, Alex bei Maria und später Chantalle. Doch die Frauen interessieren sich alle weniger für die Männer, als dafür, was diese ihnen ermöglichen können. Die Erwartungen und Ansprüche sind seit Brechts Zeiten gestiegen. Jenny wollte bare Münze, Patty will bereits Geld und Drogen, Maria braucht zudem auch eine Heiratsurkunde, um ihren Aufenthalt in Deutschland zu legalisieren. Die Frauen arbeiten konsequent an der Umsetzung ihrer Wünsche, wobei ihre Abgebrühtheit mit der vorsichtig-zärtlichen Haltung von Alex, Jochen und Paul kontrastiert wird. Alex und Jochen sind offensichtlich im Umgang mit Prostituierten eher unerfahren und schüchtern-zurückhaltend wie Paul (vgl. Brecht, *Mahagonny* 345-6), doch bevor sie sich besinnen, werden sie von Jenny / Patty / Maria betrogen und verraten, so dass Paul Ackermann in *Mahagonny* wie auch Jochen und Alex einsehen müssen: „...als ich diese Stadt betrat, um mir mit Geld Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegelt. Jetzt sitze ich hier und habe doch nichts gehabt. ... Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit“ (Brecht, *Mahagonny* 386). Paul und Jenny (*Mahagonny*) werden genauso wenig wie Jochen und Patty (*Nachtgestalten*) glücklich werden, ein romantisches Ende auf dem Bauernhof gibt es nicht. Das verhindert die existentielle Bindung an den Mammon, die vor allen anderen Verhältnissen Vorrang hat. „Geld, um das sollst du dich rühren! / Das Geld ist gut. Auf das Geld gib acht!... Ohne Geld müssen dich deine Kinder verstecken... Ohne Geld erwirbst du keinen Ruhm. ...Geld ist Wahrheit. Geld ist Heldentum. ...Das Geld wird über Gott gestellt.“ (Brecht, „Geld“ 333). Gemeinsam ist diesen Stadt-Entwürfen somit auch ihre Kapitalismuskritik. Sie alle erzählen von einer Welt, in der „Mangel an Geld... das größte Verbrechen ist“ (Brecht, *Mahagonny* 381). Schon Adorno sah in Brechts

Mahagonny-Entwürfen eine „Darstellung des Kapitalismus... genauer die seines Untergangs an der Dialektik der Anarchie, die ihm innewohnt“ (133). Eine dezidierte Kapitalismuskritik findet sich unstreitig bereits in Brechts Gedicht „Ane Smith erzählt die Eroberung Amerikas“ aus dem Jahr 1924. Hier reflektiert er die Siedlungsgeschichte der Vereinigten Staaten kritisch, indem er auf die indianischen Ureinwohner und ihr Leben im Einklang mit der Natur verweist. Die Ankunft des weißen Mannes brachte dieses Äquilibrium aus dem Gleichgewicht. Dazu trugen Alkohol, Morde und missionarischer Eifer bei,¹⁰ aber auch der Gold- und Ölausch und die Verstädterung.¹¹ Der Fortschritt hat einen hohen Preis,¹² doch der Hegelschen Logik folgend fand sich zu dieser Anti-These damals noch kein positives Gegenbild oder eine Synthese verschiedener Alternativen. Vielmehr scheint Brechts „Stadt-Stück“ (Neumüllers 44), bereits um und vor 1926 entstanden, d.h. vor seiner Auseinandersetzung mit dem Marxismus, nur eine Definition *ex negativo* anzustreben.¹³ Sein kapitalistisches Schreckbild der Aufhebung einer „Trennung zwischen Diesseits und Jenseits“ (Weigel 254) entstand folglich in einer Phase, in der sich Brecht von seiner wohlstuierten elterlichen Protektion und der provinziellen „Frömmigkeit mit ihrem Daseinsdilettantismus“ (Sehm 85) befreien wollte, jedoch noch nicht einem dogmatischen Gegenentwurf aufgesessen war. Für Loher, Dresen und Moore ist es die Zeit nach dem Untergang der DDR, mit der die marxistische Utopie gestorben zu sein scheint. So beschränken sich alle auf die Kritik an den bestehenden ausbeuterischen Verhältnissen einer exemplarischen „Netzestadt“ (Brecht, *Mahagonny* 336), die Menschen mit ihren Fadenverschlingungen zum Verhängnis wird. Besonders Jochen ist dieses Schicksal beschieden. Der gute Mensch in *Nachtgestalten*, der jedem Bettler großzügig Geld gibt, scheint wie Paul Ackermann die naive Verkörperung eines christlichen Zeitgenossen zu sein. In den Darstellungen Paul Ackermanns und Jochens sind Motive aus der Passion Christi erkennbar. Sie sind dem Zimmermann¹⁴ aus der christlichen Religion als Holzfäller bzw. Bauer schon beruflich artverwandt. Diesem frommen Leitmotiv folgend bietet Jochen Patty ein Leben auf dem Land an, doch sie beutet ihn aus, liefert ihn in einem unfairen Boxkampf an ihre Freunde aus, und wirft schließlich auch noch den Zettel mit Jochens Telefonnummer in den Hut eines Straßenmusikanten. Ihre Gleichgültigkeit kommt insofern einem Todesurteil gleich.

Ähnliches gilt für Alex, der Chantalle durch die Option auf einen Wohnwagen und die Existenz als Schaustellerin einen Weg aus der Stadt weisen will. Allerdings kommen Alex, Jochen wie Paul zu spät, um noch etwas zu retten und werden am Schluss selbst geopfert. Das Ende antizipiert Paul Ackermanns Kassandraspruch—„Wenn der Himmel hell wird, beginnt ein verdammter Tag“ (Brecht, *Mahagonny* 375)—ebenfalls in Verkehrung

eines biblischen Vorbilds, wenn man an die Erschöpfung der Erde (Genesis I.3-4) als Kontrastfolie denkt.¹⁵ Dies wiederum korrespondiert bei Alex (*Plus-minus Null*) sowie Peschke, Viktor und Jochen (alle aus *Nachtgestalten*) damit, dass auch sie in Kürze feststellen werden, dass ihr Tag nicht weniger vernichtend sein wird. Gleichfalls düster erscheint das Schicksal der Frauen. Patty in *Nachtgestalten* lebt dem goldenen Schuss entgegen, Maria (*Plus-minus Null*) der Ausweisung und die obdachlose Hanna (*Nachtgestalten*) dem Verlust ihres zweiten Kindes. Hanna, „[l]edige Kindesmutter, abgeurteilt“ (Brecht, „Kindesmörderin“ 46), ist Brechts Marie Farrar vergleichbar. Als Hanna ohne Fahrkarte und Ausweispapiere in der U-Bahn erwischt wird, nimmt die Polizei sie sofort in Gewahrsam. Ihr Mangel an Geld wird von den Ordnungshütern sofort mit Respektlosigkeit beantwortet. In Anbetracht dieser Vorurteile wird sich ihr Leben nicht ändern, d.h. trotz des 100 Mark-Scheins, der Hanna und Viktor einmalig eine Übernachtung in einer menschenwürdigeren Umgebung sichert, wird sich ihre Situation nicht grundlegend verbessern. „Einige Menschen haben ein Nachtlager / Der Wind wird von ihnen eine Nacht lang abgehalten / Der ihnen zugedachte Schnee fällt auf die Straße / Aber die Welt wird dadurch nicht anders / Die Beziehungen zwischen den Menschen bessern sich / Dadurch nicht / Das Zeitalter der Ausbeutung wird dadurch nicht verkürzt“ (Brecht, „Nachtlager“ 137). Die Aussichten sind allgemein düster—„Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“ (Brecht, „Nachgeborenen“ 85). Dies gilt für *Berliner Geschichte*, *Nachtgestalten* genauso wie für *Plus-minus Null*, deren Handlungen sich zumeist nachts, draußen und in der Kälte abspielen. Dergleichen reflektiert für Loher, Dresen und Moore wie bereits für Brecht die Wirklichkeit, „Weil unser Land zerfressen ist / Mit einer matten Sonne drin / Spie es uns aus in dunkle Straßen / Und frierende Chauseen hin. ...Im Regen und im dunklen Winde / War Schlaf uns schön auf hartem Stein. / Der Regen wusch die schmutzigen Augen / Von Schmutz und vielen Sünden rein“ (Brecht, „Soldaten“ 48). In dieser menschenfeindlichen Umgebung sind Wert und Würde des Einzelnen dezimiert: „Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfängen! ...Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben! / Schauet hinan: Es kommt nicht auf euch an / Und ihr könnt unbesorgt sterben.“ (Brecht, „Dankchoral“ 77). Die Protagonisten sind in den Augen der Gesellschaft bereits gestorben, und ihr Schicksal ist denen, die gut „gebär[en] in sauberen Wochenbetten“ gleichgültig (Brecht, „Kindesmörderin“ 46). In ihrer Verzweiflung sind die Verstoßenen unempfindlich für Heucheleyen der christlichen Kirche, die in *Nachtgestalten* durch den allgegenwärtigen Papst als Kontrapunkt gesetzt werden. Während die Ankunft Gottes in Mahagonny als Spiel im Spiel erfolgt, vollzieht sich der Papstbesuch in Berlin nicht weniger als Theater. Und trotz der subtilen Veränderungen,¹⁶

wonach die Visite des Pontifex eines grauen Abends, mitten im Alltagsgeschehen, keineswegs unbemerkt vonstatten geht, ist die Botschaft der Autoren dieselbe. Die christliche Lehre erscheint unrealistisch und weltfremd, wenn man das Naturell der Erdenbewohner und ihre persönlichen Antriebe bedenkt. Die Mahagonschen Inschriften zur „Bannung aller Leidenschaften und Triebe“ (Brecht, *Mahagonny* 87), die ironisch auf die steinernen Erlasse, „die mosaischen Tafeln des Alten Testaments mit ihren Zehn Geboten“ (Sehm 85) hinwiesen, empfand Brecht als lebensfeindlich. Sie vereiteln es dem Menschen, Mensch zu sein, weshalb Paul Ackermann zu der Erkenntnis kam: „Oh, Jungens, ich will doch gar kein Mensch sein.“ (Brecht, *Mahagonny* 351). Dem folgen bei Brecht ein Credo zum christlichen Ungehorsam und die fortschreitende Entmenschlichung der Verhältnisse, „durch und durch negative Theologie“ (Dieckmann 70). Der Religionskritik schließen sich Loher, Dresen und Moore an, wenn sie die Institution Kirche kritisieren und in den religiösen Praktiken eher ein Schauspiel in Aktion sehen. Und doch wollen sie, mehr als Brecht, etwas von der christlich-humanistischen Botschaft bewahren. Während Brechts *Mahagonny* mit der Hölle gleichgesetzt wird,¹⁷ ist das zeitgenössische Berlin für sie nicht bar aller Hoffnung. So sind in den meisten Charakteren konzeptionelle Brüche und Wandlungen angelegt, z.B. wenn Patty aus *Nachtgestalten* sich—, „obwohl sie so cool ist und ein hartes Leben hat,“ (Dresen 1)—ein Herz nimmt und Jochen nicht komplett ins Verderben schickt: „[S]ie steckt diesem Bauern 100 Mark zurück, obwohl sie genau weiß, sie muss dafür wieder anschaffen gehen. ... Für Patty ist das ... ein Akt der Gnade, im weitesten Sinne etwas, was mit Religiosität zu tun hat.“ (Dresen 1). Peschke, der in dieser Nacht, einen Alptraum zu durchleben scheint, erkennt gleichzeitig, dass diese Erfahrungen sein Leben unfreiwillig bereichern und ihm vor Augen führen, wie verarmt er in Wirklichkeit ist. Erst durch den kleinen Asylanten sieht sich Peschke zum ersten Mal seit langem zu einer Gefühlsregung und zu körperlicher Wärme verleitet. Der Protagonist in *Berliner Geschichte* muss seiner eigenen Logik folgend, wenn er Berlin in seinen Predigten verdammt, Amerika, das er verherrlicht,¹⁸ als gelobtes Land wahrnehmen. So bewahren sich alle Figuren in ihrem Denken oder Handeln eine positive Gegenwelt, die auch dem Glauben noch eine Chance lässt.

[A]m Sonntagvormittag, das fühlte er [Protagonist in *Berliner Geschichte*], mussten sie ihm zuhören. Er stand im Hinterhof und predigte in den engen Himmel hinauf. Sie sollten verstehen, dass Jesus für sie gestorben war; es gab jetzt keinen Gott mehr, aber er war einer der letzten Jünger, und bereit, die Welt vor der Apokalypse zu retten. Wenn sie ihm nur zuhören wollten (Loher 149).

Dieser Prediger sieht sich nicht weniger als Jünger und Lebensretter, als es Jochen, Alex oder Paul tun. Doch es ist klar, dass weder ein Allvater noch ein Primas die Welt verändern werden. Dieses Hirngespinnst verwarf bereits Brecht, wenn er polemisierte: „Gott, das war das hohe C der Romantik ...die Zuflucht der Sterbenden und der Mörder“ (Brecht, „Gott“ 43). Für Loher, Dresen und Moore ist es nun vielmehr der Glaube an einen Funken Anstand im Menschen selbst. So formuliert Dresen: „Das ist doch etwas, was einen über die Widrigkeiten des Alltags hinweg tragen kann, indem es wie in einem Boot über den Ozean führt“ (Dresen 1). Wenn Brechts Menschenbild besagt, Erdenbürger seien wie Hurrikane und Taifune,¹⁹ verteidigt er das göttliche Strafgericht: „Sodom und Gomorrha dürfen assoziiert werden: denn ...zwei Städte, Atsena und Pensacola, werden vom Taifun vernichtet“ (Sehm 88). Das Ende Mahagonnys ist bei Brecht nur eine Frage der Zeit, indessen differenzieren Loher, Dresen und Moore hier. Nach ihrem Verständnis ist jede Kreatur in der Tat wie bei Brecht zumeist gezwungen, aufgrund ihrer Verhältnisse egoistisch zu sein, doch es gibt Situationen, in denen man über seinen Status hinauswachsen kann. Wenn uns Dresen als ersten Eindruck die Perspektive eines Vierbeiners auf Berlin zeigt, so berichtet er auch im folgenden von dem Hundeleben der Bürger, wiewohl nicht ohne Verweise auf Momente des Glücks.

Am Schluss des Films *Nachtgestalten* konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf eine Gruppe von Punks, der alle Hauptfiguren des Films einmal begegnen.²⁰ Diese Somnambulen fahren mit Peschkes Auto wie die Goldsucher aus Mahagonny zur Küste. Nachdem das Auto „kaputt“ ist, bietet sich für diese Anarchisten die gleiche Option an wie für die Witwe Begbick, eine neue Stadtgründung und somit eventuell eine Perpetuierung der Verhältnisse. Doch wenn Dresen die Punk-Gruppe an der Ostsee zeigt und die Augen eines Jugendlichen wie im Zwiegespräch mit dem Betrachter Kontakt suchen, gibt es einen Hoffnungsschimmer, dass die nächste Generation es besser machen möge: „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der wir untergegangen sind / Gedenkt / Wenn Ihr von unseren Schwächen spricht / Auch der finsternen Zeit / Der ihr entronnen seid. /... Ihr aber, wenn es soweit sein wird / Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist / Gedenkt unsrer / Mit Nachsicht“ (Brecht, „Nachgeborenen“ 87). So wie in Brechts Mahagonny der Eskapismus die Zecher mit einem umfunktionierten Billardtisch auf das Meer treibt,²¹ und Dreieinigkeitsmoses mit der Küste kurzzeitig Hoffnung verbindet,²² so ist die Fahrt der Punk-Gruppe an die Ostsee eine Freude von geringer Dauer. Die Landschaft entpuppt sich als neue Wüste, sie hat außer Weite und Einsamkeit nichts zu bieten.²³ Während die Jugendlichen beim Anblick des brennenden Wagens eher fragend als zuversichtlich in die Gegend

blicken, haben auch die Einwohner Mahagonnys keine gesicherten Aussichten. Für Loher, Dresen und Moore, die nach dem Mauerfall von der Dynamik des Wandels anfänglich hoffnungsvoll gestimmt waren, zerplatzten diese Knabenmorgenblüenträume,²⁴ wie sie anhand ihrer meist männlichen Charaktere verdeutlichen, als wollten sie Brechts Kommentar erneuern: „Können uns und euch und niemand helfen“ (Brecht, *Mahagonny* 389). Die hehren Visionen der Stadt als ewigem Ort der Verehrung und der Produktion von Kultur, als Hort der menschlichen Interaktion, des Dialogs,²⁵ gemäß dem Motto, „City makes citizens“ (Mumford 114), haben sich nicht bewahrheitet. Die „Spaßgesellschaft“ in Mahagonny wie in der Berliner Republik der 1990er Jahre (Brüns 396) hat keine anhaltende Befriedigung gebracht. Am Schluss stehen bei Loher, Dresen, Moore und Brecht das menschliche Versagen und Unterlassen von Hilfeleistung,²⁶ als wollten sie betonen, dass die anthropologische Misere, Berlin / Mahagonny überall ist.

Endnotes

¹ Paul Ackermann: „Aber etwas fehlt.“ Bertolt Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Stücke 2*, Bd. 2 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988) 349.

² „It is reductive to see Mahagonny as the Berlin of the Weimar Republic; and it is unnecessary. For Brecht has adequately defined, if not the locale of his action, certainly all the motives propelling his characters, without any recourse to ‘general’ attributes of human nature.“ Rowland Cotterill, „In defence of Mahagonny“, *Culture and Society in the Weimar Republic* (Manchester: Manchester UP, 1977) 197. „Die Stadt ist bei ihm kein lokalisierbarer Platz, über dem der Fernsehturm blinkt, sondern ein gefährliches Labyrinth. Flure, Türen hinter Türen, Straßenfluchten und nacktes Fleisch in einem harten Licht. Berlin, das schlägt wie ein Herz und tickt wie eine Bombe. Eine Stadt, in der Menschen wohnen, die sich nicht begegnen müssen.“ Andreas Dresen, „Interview mit Andreas Dresen“, Mai 2003., <<http://www.jump-cut.de/knoererkompass-regisseure-andreasdresen.html>>

³ „...the dead were the first to have a permanent dwelling: a cavern, a mound marked by a cairn, a collective barrow. These were landmarks to which the living probably returned at intervals, to commune with or pla-

cate the ancestral spirits. Though food-gathering and hunting do not encourage the permanent occupation of a single site, the dead at least claim that privilege. ...The city of the dead antedates the city of the living." Lewis Mumford, *The City in History. Its Origins, its Transformations and its Prospects*. (Peregrine: Reading, 1987) 15.

⁴ Das mehrfach preisgekrönte Spielfilmdebüt des in Berlin lebenden Iren Eoin Moore wurde mit einem Budget von 60.000 DM in nur 11 Tagen gedreht.

⁵ In der Nachfolge des dänischen Regisseurs Lars von Triers und seines DOGMA Bekenntnisses (1995) wurden Techniken des „Live Cinema“ verwandt. So erlaubte Dresen den Akteuren viel Spielraum für Improvisationen, und alle Szenen wurden mit Digitalkameras und ohne Stativ gedreht.

⁶ Vgl. die Mahagonnischen Männerphantasien von „Mädchen und Knaben“, Brecht, *Mahagonny* 336.

⁷ In Mahagonny singen Jenny und die sechs anderen Mädchen: „Und [die Männer] kommen, die Jacketts zum Platzen voll Banknoten / Auf ihren Extrazügen an und sehen: Mahagon.“ Ibid. 345.

⁸ „1995 hat der Journalist Johannes Gross die ‚Berliner Republik‘ im Titel seines gleichnamigen Buches vielleicht nicht begründet, aber doch popularisiert. Bald darauf mühte sich Jürgen Habermas in seiner Frankfurter Paulskirchenrede zum 50. Jahrestag der deutschen Kapitulation und Befreiung um die Fundierung einer Staatsmoral, die auch nach dem Umzug Geltung haben könnte. Seitdem ist die ‚Berliner Republik‘ ein ebenso viel gebrauchter wie schillernder Debattenbegriff.“ Matthias Heine, „Die Maskenspiele der Berliner Republik“, *Die Deutsche Bühne: Hintergründe* 2 (2000): 13.

⁹ „Wenn es denn eine Zeit gab in Deutschland, welche die Bezeichnung ‚Berliner Republik‘ verdient hätte, dann war es jene 14-jährige Epoche von 1919 bis 1933, die man bekanntlich als ‚Weimarer Republik‘ kennt. Diese Weimarer ‚Berliner Republik‘ existierte in einer Zeit voller gesellschaftlicher Polarisierungen und Konflikte, aber eben auch voller kultureller Prosperitäten.“ Klaus B Harms, „Deutschland 1999. Berliner Republik?“, *DIE DREI. Magazin für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben* 6 (1999): 9.

¹⁰ „Ging vorüber der weiße Mann..., / Mit feurigem Wasser, Eisenklötzen und dem guten Buch Bibel.“ Brecht, Bertolt, „Ane Smith erzählt von der Eroberung Amerikas“, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte 3*, Bd. 13 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993) 286.

¹¹ „Die Flüsse teilten sich und der weiße Mann / Hob aus ihnen das gelbe Metall / Und der Boden zerriß unter seiner Hand / Und es lief aus ihm das goldene Öl und ringsum / Wuchsen aus faulendem Gras die hölzernen Hütten / Und aus den Hütten von Holz / Gebirge aus Stein, die waren / Städte geheißten“ Ibid.

¹² „Büffel und roter Mann / Waren gestorben, aber / Öl, Eisen und Gold gab es mehr als Wasser / Und mit Musik und Geschrei saß das weiße Volk / In den ewigen Prärien aus Stein.“ Ibid. 287.

¹³ „Setzt man 1926 oder ein früheres Jahr als Entstehungsdatum der Mahagonny-Konzeption an, so ist es ...nicht weiter verwunderlich, daß die marxistisch-engagierte Kritik seit jeher dem Stück ablehnend gegenüberstand, weil sie das positive Gegenbild zur Lasterstadt vermißte, den profunden Gesellschaftsentwurf, der 1930 für Brecht durchaus möglich gewesen wäre, nicht aber schon 1926.“ Gunter G. Sehm, „Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, *Brecht-Jahrbuch* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976) 84. Vgl. auch „Wesentliche Teile der Theorie des epischen Theaters und der Überlieferungen zur epischen Oper werden während bzw. unmittelbar nach der Arbeit an der *Mahagonny*-Oper formuliert.“ Kommentar zu Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Stücke 2*, Bd. 2., hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988) 457.

¹⁴ Auch Brecht selbst bekennt sich um 1936 zu dieser Profession als seinem Traumberuf: „Ich bin Stückeschreiber. Eigentlich wäre ich gern Tischler geworden.“ Bertolt Brecht, *Journale 1*, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Band 26* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994). 304.

¹⁵ „Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, daß das Licht gut war.“ Genesis, 1.3-4.

¹⁶ „An einem grauen Vormittag / Mitten im Whisky / Kam Gott nach

Mahagonny / Mitten im Whisky / Bemerkten wir Gott in Mahagonny“ Brecht, *Mahagonny*, 384.

¹⁷ „An den Haaren / Kannst Du uns nicht in die Hölle ziehen: Weil wir immer in der Hölle waren.“ Ibid. 331.

¹⁸ „In Amerika war auch das anders, wie dort überhaupt alles anders, das meiste besser war. In Amerika hätte er sich schon längst eine echte Waffe besorgen können, vielleicht sogar mehrere, und müsste nicht mit so einer lächerlichen Gaspistole herumlaufen, die sowieso keinen Kenner abschrecken würde.“ Dea Loher, „Berliner Geschichte“, *Magazin des Glücks* (Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2002) 148.

¹⁹ Paul „Er muß zerstören, was da ist. ... Was ist der Taifun an Schrecken / Gegen den Menschen, wenn er seinen Spaß will?“ Brecht, *Mahagonny*, 356. „Denn was er [der Taifun] an Schrecken tun kann, / Das können wir selber“. Ibid. 357. Begbick „Schlimm ist der Hurrikan, / Schlimmer ist der Taifun, / Doch am schlimmsten ist der Mensch.“ Ibid. Diese Idee findet sich bereits 1925 in dem Gedicht „Song zur Beruhigung mehrerer Männer“. Darin heißt es: „...große Leute .../ Machen großen Schaden / Hurrikane über Florida sind nicht / Was von Euch ein Hauch!“ Bertolt Brecht, „Song zur Beruhigung mehrerer Männer“, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte 3*, Bd. 13 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993) 321.

²⁰ Das Mädchen mit der roten Irokesen-Frisur ist am Raub von Jochens Reisetasche ebenso beteiligt wie am Diebstahl von Peschkes Auto; während der Fahrt im gestohlenen Fahrzeug treffen sie auf Hanna, wobei sich der Kreis schließt. Des weiteren ist der Taxifahrer, der Jochen abholt, auch der Chauffeur für Hanna und Viktor sowie für den mittlerweile autolosen Peschke.

²¹ Paul „Meine Herren, besteigen wir diesen Kahn / Zu einer kleinen Fahrt auf dem Ozean!“ Brecht, *Mahagonny*, 370.

²² „Oben an der Küste wird aber doch Gold gefunden.“ Ibid. 335.

²³ Willy / Fatty „...die Küste, die ist lang.“ (Brecht, *Mahagonny*, 335).

²⁴ Dieser Neologismus Goethes aus dem Gedicht „Prometheus“ passt auf die Charaktere Paul Ackermann wie die männlichen Protagonisten der hier

besprochenen Werke von Loher, Dresen und Moore für die es kein gutes Erwachen geben wird.

²⁵ „What we call morality began in the *mores*, the life-conserving customs, of the village.” Lewis Mumford, *The City in History. Its Origins, its Transformations and its Prospects* (Peregrine: Reading, 1987) 24.

²⁶ „...failure in the most basic of social functions – mutual help.” Rowland Cotterill, „In defence of Mahagonny”, *Culture and Society in the Weimar Republic*, hrsg. Keith Bullivant (Manchester: Manchester UP, 1977) 190

Works Cited

Adorno, Theodor W. „Mahagonny“ [1930], *Moments musicaux*. By Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964.

Brecht, Bertolt. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Stücke* 2. Vol. 2. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. 333-392.

Brecht, Bertolt. *Mahagonny. Singspiel. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Stücke* 2. Vol. 2. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. 323-331.

Brecht, Bertolt. „Von der Kindesmörderin Marie Farrar“. *Hauspostille. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte* 1. Vol. 11. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. 38-120.

Brecht, Bertolt. „Gesang des Soldaten der Roten Armee“. *Hauspostille. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte* 1. Vol. 11. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. 38-120.

Brecht, Bertolt. „Großer Dankchoral“. *Hauspostille. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte* 1. Vol. 11. Ed.

Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. 38-120.

Brecht, Bertolt. „*An die Nachgeborenen*“. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte 2*. Vol. 12. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. 85-7.

Brecht, Bertolt. „*Ane Smith erzählt von der Eroberung Amerikas*“. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte 3*. Vol. 13. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. 286-7.

Brecht, Bertolt. „*Das gute Zeitalter*“. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte 3*. Vol. 13. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. 287.

Brecht, Bertolt. „*Song zur Beruhigung mehrerer Männer*“. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte 3*. Vol. 13. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. 321.

Brecht, Bertolt. „*Vom Geld*“. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte 3*. Vol. 13. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. 332-3.

Brecht, Bertolt. „*Die Nachtlager*“. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Gedichte 4*. Vol. 14. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. 137-138.

Brecht, Bertolt. „*Gott*“. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe, Schriften 1*. Vol. 21. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. 43.

Brecht, Bertolt. *Journale 1*. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Werkausgabe*. Vol. 26. Ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, und Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

- Brüns, Elke. „Spaß muß sein?! *Mahagonny* und die Spaßgesellschaft“. *The Brecht Yearbook* 29 (2004): 395-405.
- Cotterill, Rowland. "In defence of Mahagonny". *Culture and Society in the Weimar Republic*. Ed. Keith Bullivant. Manchester: Manchester UP, 1977. 190-200.
- Dresen, Andreas. „Interview mit Andreas Dresen“. Mai 2003. <<http://www.jump-cut.de/knoererkompass-regisseure-andreasdresen.html>>
- Dieckmann, Friedrich. „Diskussion. Von der nihilistischen zur marxistischen Religionskritik“. *Brechts Glaube. Religionskritik. Wissenschaftsfrömmigkeit. Politische Theologie*. Ed. Sebastian Kleinschmidt und Therese Hörnigk. Berlin: Theater der Zeit, 2002. 67-79.
- Harms, Klaus B. „Deutschland 1999. Berliner Republik?“ *DIE DREI. Magazin für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben* 6 (1999): 9.
- Heine, Matthias. „Die Maskenspiele der Berliner Republik“. *Die Deutsche Bühne, Hintergründe* 2 (2000): 13.
- Karydas, Dimitris und Giorgos Sagriotis. „‘Sans rêve et sans merci’ sich verzehren: Hohlraum ‚Mahagonny‘ als U-topos der Hoffnung“. *The Brecht Yearbook* 29 (2004): 65-82.
- Loher, Dea. „Berliner Geschichte“. *Magazin des Glücks*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2002. 145-153.
- Mumford, Lewis. *The City in History. Its Origins, its Transformations and its Prospects*. Peregrine: Reading, 1987.
- Neumüllers, Marie. „Mahagonny, das ist kein Ort“, *The Brecht Yearbook* 29 (2004): 43-53.
- Sehm, Gunter G. „Moses, Christus und Paul Ackermann. Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“, *Brecht-Jahrbuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976. 83-100.

Simmel, Georg. „Die Großstädte und das Geistesleben“. *Aufsätze und Abhandlungen*. By Georg Simmel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. 116-131.

Weigel, Sigrid. „Gott in Mahagonny“: Walter Benjamin liest Brecht“. *The Brecht Yearbook* 29 (2004): 253-267.

Weill, Kurt. „Anmerkungen zu meiner Oper *Mahagonny*“. *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften; mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*. By Kurt Weill. Ed. Stephen Hinton und Jürgen Schebera. Mainz: Schott, 2000. 102-103.

Elena Agazzi. *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit.*
Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005

Reviewed by Alfonsina Scarinzi

Aber noch weiß ich nicht, ob, wie gelernt, erst das eine, dann das andere und danach dieser oder jener Lebenslauf abgespult werden soll oder ob ich der Zeit eher schrägläufig in die Quere kommen muß, etwa nach der Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausschierend, doch ziemlich schnell vorankommen. (Günter Grass, *Im Krebsgang*, zit. nach Agazzi 164)

Versteht man dieses Zitat aus Grass' Novelle *Im Krebsgang* (2002) als Ausdruck der Absicht des Autors, für einen nicht chronologischen und deswegen nicht traditionellen, dafür aber rückblickend stattfindenden re-konstruktiven Prozess im Umgang mit der Geschichte und bei der individuellen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu plädieren, hat man die Art Umgang mit der politischen Geschichte Deutschlands in der Gegenwart, die von der italienischen Germanistin Elena Agazzi in ihrer Studie vorgeschlagen wird, zusammengefasst formuliert.

Politische Geschichte als nationalsozialistische Vergangenheit, als Vertreibung der deutschen Zivilbevölkerung aus dem Osten durch die Sowjetunion und im allgemeinen als Nachkriegszeit Deutschlands in deutschen Romanen der Gegenwartsliteratur von drei Generationen von Schriftstellern untersucht die Autorin in ihrem angenehm geschriebenen Band, der der Rolle des Gedächtnisses bei der Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit und bei den unterschiedlichen Einstellungen dazu in der Gegenwart gewidmet ist.

Ziel der Arbeit ist es, die verschiedenen Interpretationen dieser Vergangenheit, die die Autoren Martin Walser, Dieter Forte, W.G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel, Michael Kleeberg, Tanja Langer, Judith Kuckhart,

Jens Sparschuh und Marcel Beyer entwickelt haben, zu betonen und miteinander zu vergleichen und dabei die Dialektik zwischen der erzählten Geschichte und der aus dem Gedächtnis bzw. aus Archivdokumentationen rekonstruierten Geschichte zu untersuchen. Zentral und besonders akzentuiert in der Arbeit von Agazzi ist das Verständnis der drei Generationen: die erste Generation, die den Krieg erlebt hat; die zweite Generation, die die Nachkriegszeit und daher die erste Phase des Umgangs mit der traumatischen nationalsozialistischen Vergangenheit zwischen Erinnerungsprozessen und Verdrängungsmechanismen erlebt hat; die dritte Generation, die weder Krieg noch Nachkriegszeit erlebt hat, und nur die Auseinandersetzung mit der Gedächtniskultur durchleben konnte. Der «Rückwärtsgang» beim Umgang mit der Vergangenheit ermöglicht beim Prozess der Erinnerung und der Rekonstruktion von Geschichte den Vergleich der Generationen, aus dem Agazzi zufolge eine Neubestimmung der Einstellung zur deutschen Geschichte hervorgehen könnte.

Für eine Wiedergeburt des kollektiven Bewusstseins Deutschlands setzt sich Agazzi in ihrem Band ein, die nur dem Dialog zwischen den Generationen und daher dem Prozess der Überwindung der Diskrepanzen zwischen den verschiedenen Einstellungen zur Vergangenheit entspringen kann. Die Autorin nimmt sich vor, durch die Auseinandersetzung mit literarischen Erscheinungen eine Zeitdiagnose in Bezug auf den Umgang der Generationen mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der deutschen Gegenwartsliteratur als Spiegel sozialer Phänomene zu stellen. Dabei stellt sie fest, daß «die deutsche Gesellschaft [...] nach wie vor Schwierigkeiten [hat], die drei hier behandelten Generationen miteinander zu versöhnen.» (163)

Wie setzt Agazzi ihr Vorhaben um? In erster Linie durch eine genaue textimmanente Analyse der ausgewählten Texte, für die sie eine biographische und soziologische Interpretation anbietet.

Im ersten und zweiten Kapitel kommt die Beschäftigung mit der Generation vor, die als Augenzeuge den Krieg erlebt hat. Nach einem Kapitel über Martin Walser und die Untersuchung des Romans *Ein springender Brunnen* (1998), in dem der Autor «die Freiheit verteidigt, Erinnerungen an die Kindheit im Schatten des Nationalsozialismus unkontrolliert auftauchen zu lassen, ohne sie mit dem Bewußtsein der Gegenwart zu belasten» (23), konzentriert sich das zweite Kapitel auf Dieter Fortes Trilogie *Das Haus auf meinen Schultern* (1992–1998), in der das Thema der traumatischen Erinnerung an kindliche Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus, an das Erleben der Bombardierung der Vaterstadt, an die Nachkriegszeit im zerbombten Deutschland als Leitmotiv dient.

Im dritten Kapitel setzt sich Agazzi mit W.G. Sebalds Werk auseinander und damit mit einem Autor, der im Gegensatz zu Walser und

Forte kein Augenzeuge des Krieges war, und nur über Erinnerungen an die Nachkriegszeit verfügt. Die zweite Generation wird präsentiert. Dem Blick auf Sebalds Thema der Flucht und Diaspora jüdischer Familien und des Schicksals des Individuums aus einer zersplitterten Familie folgt das Kapitel über Treichels *Der Verlorene* (1998), wo Agazzis Textanalyse nicht nur auf ein Werk, das von den traumatischen Erlebnissen einer durch die Russen vertriebenen deutschen Familie aus Ostdeutschland handelt, sondern auch auf die Gegebenheiten des Autobiographischen bei der Erinnerung und Rekonstruktion von Geschichte in der Literatur fokussiert ist, wo Erinnerung und Einbildungskraft ineinander schmelzen. Im darauf folgenden Kapitel über Michael Kleebergs *Ein Garten im Norden* (1998) wird das Verhältnis zwischen Gedächtnis, Fiktion und in der Realität verankerte Geschichte beleuchtet, das der Auseinandersetzung mit der dritten Generation deutscher Schriftsteller angeschlossen wird.

Im Kapitel über Tanja Langer, Jens Sparschuh, Judith Kuckart und Marcel Beyer wird untersucht, wie die Rekonstruktion von Geschichte bei dieser Generation von Schriftstellern nicht durch Erinnerungen oder biographische Züge, sondern durch eine Mischung aus Fiktion und Archivdokumentation bestimmt wird. Der dritten Generation von deutschen Schriftstellern wird die Aufgabe überlassen, den Diskurs über die Vergangenheit, ohne selbst in das Geschehen involviert gewesen zu sein, und daher als außenstehende kritische Beobachter durchzuführen und somit Vergangenheitsbewältigung zu vollziehen.

Agazzis Plädoyer für eine Neubestimmung des kollektiven Bewußtseins Deutschlands in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit durch die dritte Generation deutscher Schriftsteller ist durchaus zuzustimmen. Nicht nachvollziehbar im Band dagegen ist meines Erachtens Agazzis dann und wann auftauchende Interpretationsversuche psychoanalytischer Prägung bei der kritischen Auseinandersetzung mit dem Erzählen von traumatischen Erlebnissen in den berücksichtigten Werken, die etwas unsystematisch und daher nicht immer überzeugend erscheinen. Der Versuch einer Pathologie des Abrufens von traumatischen Erinnerungen in der Literatur erkennen zu wollen, wird zwar nicht unternommen, aber der Leser wird dann und wann mit psychoanalytischen Überlegungen konfrontiert, die aus meiner Sicht zum Teil nur lose Verbindungen mit der textimmanenten Untersuchung der berücksichtigten Werke und mit deren soziologischer und historischer Deutung aufweisen.

Trotzdem: Für die Forschung im Bereich «Literatur und Geschichte» ist der Band ein durchaus lesenswerter prägnanter Beitrag, den sowohl Studierende als auch Literaturwissenschaftler zu schätzen wissen werden.

Christiane Kühler Williams. *Erotische Paradiese.*
Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert.
Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa. Bd. 10.
Göttingen: Wallstein, 2004

Reviewed by Yomb May

Unter dem Titel *Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert* greift Christiane Kühler Williams in ihrer 2004 erschienenen Arbeit ein Thema auf, das gegenwärtig in fast alle Disziplinen der Geistes- und Kulturwissenschaft Einzug hält. Gemeint ist hier die Frage nach der europäischen Kodifizierung außereuropäischer Kulturen. Vor dem Hintergrund der postkolonialen Debatte, wie sie etwa durch Edward Said oder Homi Bhabha vertreten wird, stellt Kühler Williams die These auf, dass in der Darstellung der Südsee durch europäische Reisende des 18. Jahrhunderts enorme erotische Phantasien freigesetzt wurden, welche die Rezeption der Südseeinseln als „erotische Paradiese“ im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert nachhaltig geprägt haben.

Die Arbeit Kühler Williams gliedert sich in sieben Kapitel, die mit unterschiedlicher Akzentsetzung der Verknüpfung von Fremdheitskonstruktion und erotischen Phantasien gewidmet sind. Im ersten Kapitel untersucht die Autorin die Motive für den Aufbruch der Europäer in den Südpazifik am Ende des 18. Jahrhunderts. Dabei stellt sie fest, dass in der zweiten Hälfte der Aufklärungsepoche eine fieberhafte Suche nach dem seit der Antike tradierten Mythos vom Südkontinent (*Terra Australis*) ausgelöst wurde und in einen Wettlauf zwischen Franzosen und Engländern mündete. Doch die Forschungsexpeditionen, wie der neue Typus von Entdeckungsfahrten dann heißt, verfolgen nicht nur wissenschaftliche Interessen, sondern werden auch vom geopolitischen und vor allem ökonomischen Kalkül bestimmt.

Das anschließende Kapitel führt theoretisch in die Wahrnehmung der Südsee als Fremde im Kontext der Aufklärung ein. Im dritten Kapitel stellt Kühler Williams fest, dass sich Reiseberichte im 18. Jahrhundert äußerster Beliebtheit erfreuen. Sie führt den „Siegeszug“ dieses Genres

einerseits darauf zurück, dass das sich formierende Bürgertum ein großes Interesse an fernen Ländern zeigt. Andererseits seien Reiseberichte des 18. Jahrhunderts unverzichtbare Datenquellen nicht nur für die entstehenden Wissenschaften der Ethnographie und Anthropologie, sondern auch für die Naturwissenschaften, insbesondere die Geographie und die Botanik.

Im vierten Kapitel begründet Kückler Williams die „Sonderstellung der Südsee“ im europäischen Weltbild. Die Südsee sei, so die Autorin, im Gegensatz zu Afrika, Asien und Amerika, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts den Europäern nahezu unbekannt geblieben und habe dadurch als Projektionsfläche für europäische Sehnsüchte gedient, die im Mittelpunkt des fünften Kapitels stehen. Hier zeigt Kückler Williams, dass in den meisten Reiseberichten des 18. Jahrhunderts die Südsee zum irdischen Paradies verklärt wurde. Dies gilt insbesondere für die massive Konstruktion von exotischen Topoi, die den Grundtenor fast aller Reiseberichte prägen. Bemerkenswert sei die Instrumentalisierung der Südsee für erotische Phantasien, welche die zentrale Kulisse für die Beschreibung von Landschaften und Menschen abgäben.

Im sechsten Kapitel zeigt Kückler Williams, dass europäische Reisende des 18. Jahrhunderts die Südsee nicht nur als Traum, sondern auch als „Alptraum“ erleben. Verschiedene Erlebnisse, vom „Kannibalismus“ über die „abnorme Sexualität“ bis hin zu verheerenden venerischen Krankheiten erschüttern für die Beobachter das mitgebrachte Bild des irdischen Paradieses, das jedoch noch lange die Tahitirezeption in Deutschland nachhaltig prägen wird, wie der von Kückler Williams untersuchte Textkorpus deutlich macht.

Am Beispiel verschiedener Texte, zum Teil erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts geschrieben, zeigt die Autorin, dass der Topos Tahiti durch deutsche Schriftsteller wohl unterschiedlich rezipiert und mit entsprechenden Intentionen bearbeitet worden sind. Vor diesem Hintergrund unterscheidet sie zwischen utopischen, satirischen, kritischen und Texten mit biographischer „Inspiration“. Als utopisch beschreibt sie solche Texte, deren Autoren von einer projektiven Lektüre von Georg Forsters Reisebericht heraus die Südsee apodiktisch als Idylle darstellen und dadurch die exotischen Sehnsüchte der zivilisationsmüden—oder kritischen Europäer beflügeln. Satirische und kritische Texte dagegen wirken ihr zufolge dem Südseefieber der Utopisten in der Weise entgegen, dass sie auf die Entzauberung des Südseeparadieses hinausliefen. Texte mit biographischer Inspiration gehen von historischen Entdeckerfiguren aus, deren Leben zur Fiktion überführt wurde, wobei Erotikmomente, die in fast

allen übrigen Texten mit Südsee-Bezug breiten Raum einnehmen, hier zunehmend der Reflexion nicht nur über die Ambivalenzen, sondern auch über die Diskrepanzen zwischen Projektion und Wirklichkeit im Kulturbegegnungsprozess weicht.

Das Buch „ Erotische Paradiese“ ist eine historisch angelegte Untersuchung, deren Originalität sich in erster Linie aus dem von der Autorin gewählten Ansatz ergibt. Hervorzuheben dabei ist vor allem, dass es Kückler Williams gelingt, durch den Rückgriff auf postkoloniale und feministische Literatur- und Kulturtheorien den historischen Gegenstand mit aktuellen erkenntnistheoretischen Mitteln zu erschließen. Damit begründet sie die Anschlussfähigkeit ihrer Arbeit an die aktuellen Erkenntnistheorien.

Zu den Impuls gebenden Ergebnissen der Arbeit Kückler Williams zählt in erster Linie die Aufdeckung von kolonialen Absichten in der Kodifizierung der Südsee als „erotische Paradiese“. Es ist das Verdienst der Autorin, die Kategorien „Exotik“ und „Erotik“ von ihrem traditionellen Verständnis als Artikulation tropischer resp. sexueller Sehnsüchte zu lösen und sie in die diskursiven Machtinstrumente der „aufgeklärten“ Europäer einzuordnen. Für den Leser, der die Fremdheitsdiskussion der letzten Jahre verfolgt hat, sind die von Kückler Williams aufgegriffenen Fragen der Konstruktion und Wahrnehmung von Fremdheit nicht neu, was nicht zuletzt auch an der Literaturliste deutlich zu erkennen ist. Doch mit der Kategorie Erotik lenkt Kückler William das Augenmerk auf eine Dimension des Fremdheitstopos, die in der bisherigen Forschung zu kurz kommt.

Irritierend an der Arbeit Kückler Williams ist der betont feminine Blick, der nicht allein die Insulanerinnen, sondern die Südsee insgesamt als weibliches Opfer von Männern im Allgemeinen und von Europäern im Besonderen erscheinen lässt. Wenn es stimmt, dass die meisten Weltreisenden des 18. Jahrhunderts Männer waren, so sind doch erotisierende Fremdkonstruktionen dieser Zeit sicherlich kein spezifisches Männerbedürfnis, zumal davon auszugehen ist, dass auch Frauen bei der entstehenden Lesekultur der Aufklärungszeit zunehmend zum Rezipientenkreis von Reiseberichten zählten und spätestens zu Beginn des 19. Jahrhunderts reisende Frauen keine Seltenheit mehr waren. Hier wäre zumindest im Hinblick auf die Südsee wichtig, der spezifischen Wirkung von erotisierten Tahitianern, die in den Reisberichten allenthalben präsent sind, auf aufgeklärte Frauen nachzugehen. Auffällig ist ebenfalls, dass die Autorin zur Beschreibung mancher Aspekte des Erotikthema teilweise auf einen Sprachduktus zurückgreift, der zwar dem Gegenstand an sich

angemessen, aber für den wissenschaftlichen Anspruch der Arbeit nicht förderlich erscheint.

Trotz dieser Desiderate ist die Arbeit Küchler Williams als ein wichtiger Beitrag zur Überwindung einer bestehenden Forschungslücke zu würdigen. Nicht nur für die Erforschung der europäischen Aufklärung in ihrem Verhältnis zu außereuropäischen Kulturen, sondern vor allem auch für die gegenwärtige postkoloniale Debatte könnte sie wichtige Impulse geben.

Contributors

Gerhard Oberlin is Senior Lecturer for German Language and Literature at the Beijing Foreign Studies University and in the German-Chinese Institute at the University of Business and Economics, Beijing/China. He is a Fellow at the Goethe-Institute in Beijing and Hong Kong. He is currently conducting research on images of narcissistic suffering and correlating surrealistic form patterns in German literature. In addition, he has published extensively on pedagogical issues and has translated works into English and Greek

Karsten Piep is a Visiting Assistant Professor of English at Miami University in Oxford, Ohio. His articles have appeared in such journals as *Comparative Literature and Culture*, *Studies in American Fiction*, *Papers on Language and Literature*, *Cultural Logic*, *War, Literature & the Arts*, and *Women's Studies*. He is currently working on a book manuscript, tentatively entitled "Embattled Homefronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I."

Anne Stiles is an ABD graduate student in the Department of English at the University of California, Los Angeles. Her dissertation explores *fin-de-siècle* English literature in relation to contemporary neurology. She holds an MA in English from UCLA and a BA *cum laude* in English literature from Harvard University. Her interests also include learning languages (French, German and Dutch). In past years, she has been awarded a DAAD language study grant, a FLAS Academic Year Fellowship, and UCLA's Regina Fadimann dissertation fellowship.

Clemens Stepina is Lecturer for Theater Studies at the University of Vienna. He has numerous publications in the areas of art and social studies, and in the methodology of cultural studies and performing arts. He has also written on the philosophy of Marxism and the Frankfurt School.

James Kennaway completed his PhD on Richard Wagner and degenerate music at the University of California, Los Angeles in 2004. He currently teaches at the Viadrina University in Frankfurt-an-der-Oder in Germany and continues to do research on music and German nineteenth-century cultural history.

Karina Marie Ash is finishing her MA in German at San Francisco State University and will pursue her PhD at the University of California, Los Angeles. She is currently working on mysticism and the reception of the crusades in medieval German literature.

Jaroslava Gajdosova is pursuing her PhD in Sociology at the New School for Social Research. She is working on her dissertation entitled "Günter Grass and the Politics of Style in the German Literary Field." Her research focuses on collective memory and the (trans)formations of cultural and political identities. Her theoretical interests lie in the theories of poststructuralism, hermeneutics, and phenomenology in contemporary cultural studies.

Martin Potter, originally from Birmingham, England, studied Modern Languages at King's College in Cambridge, Linguistics and Comparative Literature at the University of Southern California, and has completed a PhD in German Literature at University College in London. In September 2005 he started work as Assistant Professor in the Modern Languages Department at Arab American University Jenin, on the West Bank.

Nina Sylvester, a graduate student in the Department of Germanic Languages at the University of California, Los Angeles, is currently working on her dissertation in which she examines the phenomenon of the Girl as a culturally produced form of femininity in its implications for Weimar culture. In 2003, she presented on the Weimar fashion magazine *Die Dame* in Wales. Her fascination with dance occasionally links to her interest in modes of feminine self-representation and has resulted in publications on Pina Bausch and Elfriede Jelinek.

Christina Wegel received her PhD in German Literature from the University of California, Los Angeles in 2004. She is currently teaching German language, literature, and culture classes on the undergraduate and graduate level at the University of Kentucky, and supervises the teaching assistants in the German Studies Division. Her research interests include Modern German Drama, in particular, plays by Kerstin Specht and Elfriede Jelinek. Furthermore, she is interested in the implementation of theater into the foreign language curriculum.

Johanna Domokos is an Adjunct Assistant Professor for Hungarian Language and Literature in the Department of Slavic Languages and Literatures at the University of California, Los Angeles. Previously she was a lecturer for Saami language and literature at Eotvos Lorand University in Budapest and Humboldt University in Berlin. She is currently working on the theory and practice of literary archaeology. She has published extensively on the semiotics of the translation process as well as on several authors who write in Saami, Finnish and Hungarian (e.g. Anders Fjellner, Nils Aslak Valkeapaa, Lauri Otonkosi, Esterhazy Peter).

Alexandra Ludewig is Senior Lecturer in the Department of European Languages and Studies at the University of Western Australia. In 1998 she received her *Dr. Phil.* from the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich. In addition to her doctoral dissertation on Walter Kauffmann and her *Habilitationsschrift* on Thomas Bernhard, she has published articles on German cinema as well as on the works of dramatists such as Johann Nestroy, Ödön von Horváth, and Dea Loher.

Alfonsina Scarinzi studied German Philology, English Philology and Communications at the University of Göttingen in Germany. In 2002 she earned her *Magister Artium* in Göttingen. From 2003 to 2004 she studied French and French Literature in Nice, France and worked as lector for several publishing houses. In April 2005 she was enrolled in the PhD program of the Department of German Literary Studies at Göttingen.

Yomb May is Lecturer for Modern German Language and Literature in the Faculty of Humanities at the University of Bayreuth, Germany. Previously he was a lecturer for German as a foreign language at the University of Applied Sciences in Cologne. He is currently working on his *Habilitationsschrift* about travel literature in the 18th century. He has published extensively on modern German literature from the 18th century to the present.

Pedro Tivadar is a Hungarian-born photographer and performance actor and director. For more than two decades he has been living in Germany, presently in Berlin, where he is the head of the Kulturbrücke Cultural Initiative for Hungarian and German artists. He has received the Pro Transylvania award for his documentary photographs.



Foreword

-- HANS WAGENER, 1985 TO 2005: TWENTY YEARS OF NEW GERMAN REVIEW

Featured Articles

- GERHARD OBERLIN ON RAINER MARIA RILKE
- KARSTEN PIEP ON WALTER BENJAMIN
- ANNE STILES ON SIGMUND FREUD AND ARTHUR SCHNITZLER
- CLEMENS STEPINA ON FRIEDRICH SCHILLER
- JAMES KENNAWAY ON FRIEDRICH NIETZSCHE AND RICHARD WAGNER
- KARINA MARIE ASH ON WOLFRAM VON ESCHENBACH
- JAROSLAVA GAJDOSOVA ON GERMAN LEFTIST LITERARY DISCOURSE
- MARTIN POTTER ON GOTTFRIED KELLER
- NINA SYLVESTER ON LEONHARD FRANK
- CHRISTINA WEGEL ON FRIEDRICH SCHILLER
- JOHANNA DOMOKOS ON SAAMI LITERATURE
- ALEXANDRA LUDEWIG ON BERTOLT BRECHT

Book Reviews

- ALFONSINA SCARINZI ON ELENA AGAZZI'S ERINNERTE UND REKONSTRUIERTE GESCHICHTE (2005)
- YOMB MAY ON CHRISTIANE KUCHLER-WILLIAMS'S EROTISCHE PARADIESE: ZUR EUROPÄISCHEN SÜDSEEREZEPTION IM 18. JAHRHUNDERT (2004)